

المسرحية في الأدب الانجليزي

تأليف : الاردينغتون

ترجمة : يوسف عبد المسيح شرو

دار الرييد للنشر



الارديس نيكول

المسرحية في الأدب الانجليزي

ترجمة

يوسف عبد المسيح شروة

الفصل الأول : من البدايات إلى تكبير

١ - تمهيد : التراث الكلاسي

لا تقتصر غريزة المحاكاة على امة واحدة بعينها ، ذلك انها شمولية
الاغراء ، بحيث تكشف عن ذاتها ، على انها اكثر العواطف البشرية بدائية •
فرغبة الرجال والنساء في ارتداء ازياء تماثل ازياء خدم اله ما ، واتخاذ
اشكال الالهة ، في جلالها وبهائها ، الرغبة في اعادة تمثيل القصص المقدسة ،
سواء اكانت تتحدث عن الهة الاغريق ام عن يهوه^(١) ام عن المسيح ، ورغبة
الفلاح في ان يضع نفسه موضع احد رجال الحاشية ، ولو للحظة عابرة ،
ورغبة الاخير في ان ينسى لوقت ما مكائد وهموم مرتبته الاجتماعية ،
لينغمر في حياة عالم بسيط متخيل ، هو عالم (اركاديا) - هذه التشوفات
مظاهر عاطفية بدائية واحدة تفصح عن نفسها في الطقوس الكنسية ، او
المراسم الفوكلورية او المساخر ، شأنها ، في ذلك ، شأن مآسي اسخيلوس
او شكسبير • هذه الطبيعة الشمولية التي ينفرد بها التمثيل او الدراما ،
تجعل دراسة المسرح اكثر جاذبية واشد صعوبة من دراسة اي نمط من انماط
الادب الاخرى • فهي تتطلب ، في المقام الاول ، استقصاء دقيقا يتناول
الطقوس الدينية والعادات الفوكلورية ، وفي المقام الثاني ، ينبغي بذل
العناية نفسها ، في دراسة اداب مختلف الاجناس البشرية • فليس من تقدير
للدراما الانكليزية يمكن ان يكون متكاملا ، مالم نرجع الى الخدمات التي
قدمتها الكنيسة في بواكيرها ، مالم نعد الى آثار الشعائر الوثنية التي

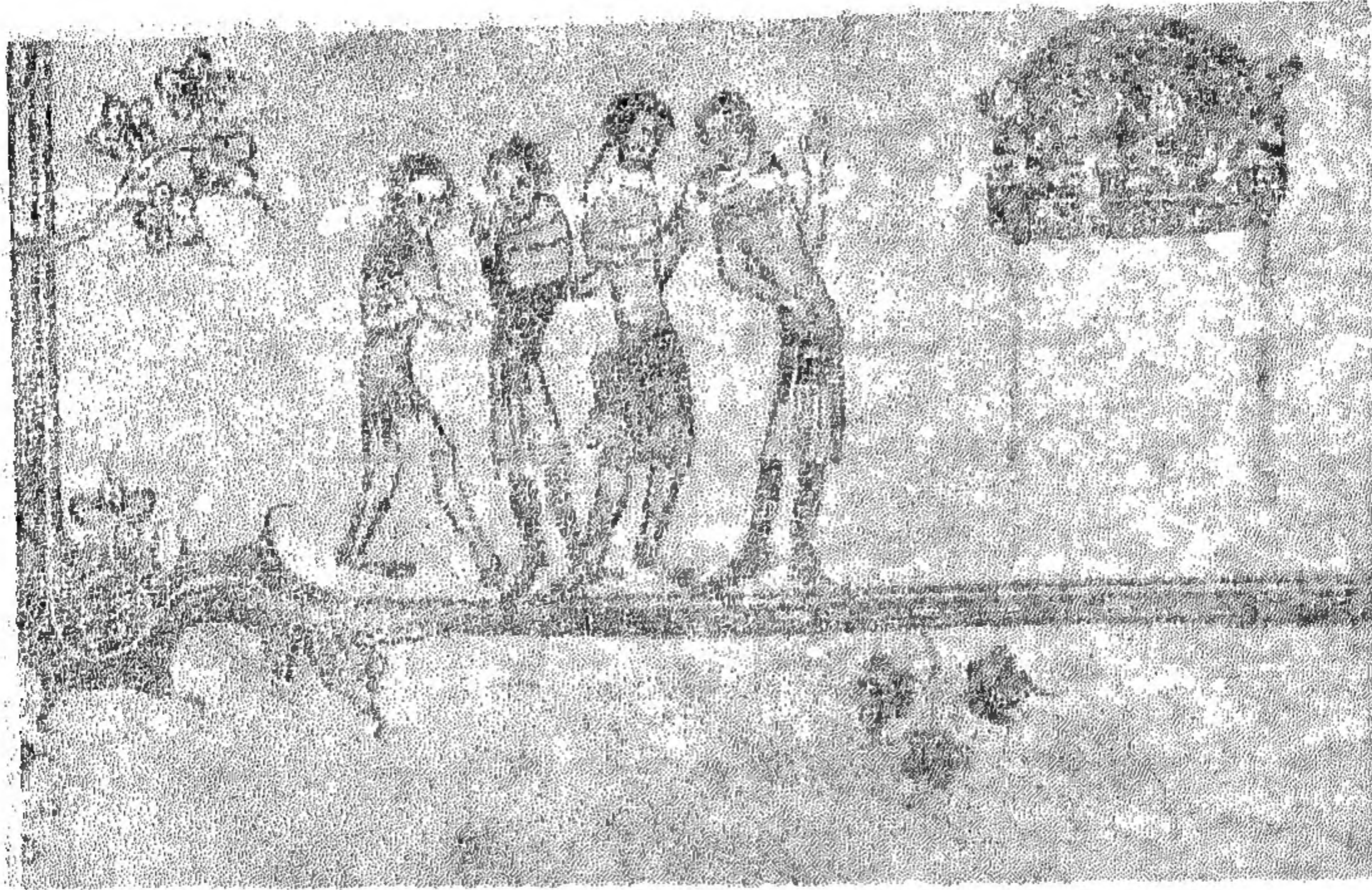
(١) يهوه : هو اله اليهود .

يحتفظ بها الفلاحون ، في اشكالها شبه المتحجرة ، مالم نطلع على الفعاليات
الدرامية في البلدان الاخرى •

في بداية بحثنا عن منشأ المسرح الانكليزي وتطوره ، تقتضينا الضرورة ،
ان نتوسع من الخصوصيات المباشرة الى العموميات • ان الدراما ، في
انكلترا ، لم تبدأ الا في القرن العاشر ، اما الحافز الذي دفع بها الى الوجود
فكان حافزا مستقلا تماما ، لم يقع تحت تأثير اية قوة خارجية مهما تكن •
وفي الوقت نفسه ، لانستطيع ان نشطب من بالنا فكرة مؤداها : ان الاثينيين
القدماء ، منذ قرون سحيقة ، كانوا يشاهدون المسرح وهو يتطور في مجالات
ثقافتهم الخاصة ، حتى دفعوا به الى مستوى رفيع من الانجازات • ومن
اليونان انتقل المسرح الى روما ، ومع انه فقد هناك قوة مبادرته ، فانه
واصل فعالياته ، الى ان سقطت الامبراطورية ، في القرن الرابع ، جراء
هجمات جحافل البرابرة • ثمة اوجه ثلاثة تتميز بها الحركة الدرامية في
نشأتها الاولى ، لا بد من ايلائها بعض الاهتمام ، قبل ان ننتقل الى بحث
المسرح الانكليزي الوطني • فأولا ، اذا اولينا عنايتنا بمصدر الدراما التي
انبثقت في القرن العاشر ، فسنجد تماثلا بين ذلك المصدر وبين منشأ الدراما
الاغريقية • ثانيا ، ان شأن هذا التماثل بالغ الاهمية ، عندما نلاحظ الميزات
نفسها جلية في كلا النوعين من الدراما ، دون ان يكون لاحدهما تأثير
في الاخر • ثالثا ، بينما المحاولات الاولى للدراما الانكليزية ، كانت برمتها
وطنية ، بعيدة عن التأثير الكلاسي ، لايسعنا التخلص من العودة الى المراجع
اليونانية والرومانية ، في القرن السادس عشر ، حين اخذت اعمال اليونانيين
والرومانيين تثير انتباه كتاب المسرح الانكليز وعنايتهم ، بعد اطلاعهم عليها •

ان كلا من الكوميديا والمأساة نشأ في بلاد الاغريق ، من الشعائر
الدينية • فالمأساة ، على ما نتصور ، انطلقت من جوقة من المتعبدين الذين
كانوا يقفون او يدورون في حلقات حول مذبح من مذابح الالهة ، ينشدون

معا او ينهمكون في ممارسة الرقص • وقد حصلت اول حركة درامية ، حين عزل واحد من اعضاء الجوقة نفسه عن سائر الاعضاء ، فانشد ابياتا ، استجابت لها الجوقة بمجموعة منشدة ماردة • وحالما وطد ذلك (الممثل) الوحيد مركزه ، غدا سائر الامر سهلا يسيرا • وما برح ان ظهر ممثلان ، ثم ثلاثة ، فاتخذ الحوار شكله المعتاد • وتبعاً لذلك تركز انتباه المتفرجين في الممثلين ، في الوقت الذي فقدت فيه الجوقة وظيفتها الاصلية ، باعتبارها ممثلة للبد العلى فى العمل (الفنى) •



وهكذا انبثقت المأساة من الممارسة الدينية ، وظلت الى النهاية جزءاً لا يتجزأ من عناصر خدمة الالهة •

كان الجمهور ينجذب الى الفعاليات المسرحية ، لما يستخلص منها من تسلية وترفيه ، وفضلاً عن الاحساس بالمتعة ، كان الشعور بالرهبة والانبهار ماثلاً • وعلى ذلك ، لم يكن يسمح الا بوجود نفمة مهيبة جليلة ، تتخلل العقدة والحوار معا • اما القصص التي كانت تروى في هذه الدرامات المأساوية ، فكانت ، في معظمها ، تقتصر على سلسلة محددة من الشيمات الاسطورية • بينما الجوقة ، حتى عندما انتزعت من مرتبتها المركزية ظلت

تحتفظ بعنصر طقسي ، وظلت المشاهد تحتفظ بأشكالها حسب خطة معدة .
إن الشكلية المتغلغلة في الدراما الاغريقية كان يجري تشجيعها من قبل دور
العرض التي كانت تنتج المآسي . وبما ان تلك المآسي ، في الاساس ،
ممارسات دينية ، فقد جرى عرضها في ايام احتفالية خاصة حين كان سكان
المدينة الفقراء والاغنياء الارستقراطيون والبسطاء ، يتوافدون لمشاهدتها .
في البدء ، كان المسرح يتألف من سفح تل ، يؤمن الراحة والمكان للمتفرجين،
وارض منبسطة على شكل دائري يتحرك عليه الممثلون ويتكلمون . ثم
سرعان ماتحوات هذه الوسائل البدائية الى وسائل افضل تتمثل في مقاعد
حجرية ضمن نطاق له شكل شبه دائري ، اصبح فيما بعد بمثابة القاعة .
ثم اصبح المكان المخصص للجوقة ما يدعى بـ (الاوركسترا) يتوسطه
المذبح . وامام المتفرجين شمخت بناية ، تضمنت قسمين : قسما خلفيا
لكوالممثلين ، والقسم الامامي يشغل موقعا طويلا مرتفعا ليكون منصة
الممثلين . بينما كان اعضاء الجوقة يقفون تحت تلك المنصة . كانت تلك
المسارح واسعة كبيرة ، مما ساعد على استخدام طرائق اتاجية ذات ابهة
بوجلال . كان الممثلون يلبسون احذية عالية تزيد من اطوالهم ، كما كانوا
يضعون على وجوههم اقنعة ضخمة . وهكذا لم يكن في استطاعتهم ان
يتحركوا حركات عنيفة ، ولاسباب عملية كان كلامهم يجري مجرى رسميا
جليلا .

وبين هذه الاوضاع الفعالة في المسرح الاغريقي وبين الاوضاع التي
سادت في دور العرض الصاخبة الاهلية في عهد شكسبير درجة كبيرة من
الاختلاف . اما اذا قارنا بين المسرحين ، فينبغي ان ينصب تفكيرنا اول ما
ينصب على الفروق التي تفصل بينهما . ومع ذلك ، فالامر الاستثنائي ،
بالرغم من هذه الفروق ، يشير الى ان المسرحين الاغريقي والاليزابثي اتجا
العديد من التعابير المأساوية المتماثلة . قد يمكن الزعم بالقياس الى

شكسبير ان الاساتذة الاغريق اسخيلوس وصوفوكلس ويوريديس ليسوا سوى مجرد اسماء ، غير ان مآسيه العظيمة يمكن ان تناقش نقديا بالمعايير نفسها التي تناقش بها معايير الاساتذة • كما لو ان روح المسرح نفسها ، المجردة من الزمان والمكان ، قد عملت على تحقيق اهداف متماثلة • وقد ازدهرت في اثينا ، الكوميديا في احتفالات اخرى كوميدية غنائية وفنطازية وجدت استازها في ارستوفانيز • ان تلك المسرحيات الساخرة الساحرة الطافحة بالحياة ، والواخزة شكلت تنمة ملائمة للدراما المأساوية ، ولكنها ، على الضد منها لم تجد سوى نظائر قليلة لها في العصور المتأخرة • ومع انها تكاد تكون فريدة بحد ذاتها ، فان اشكالا كوميدية اخرى استجذت بوحى منها ، فكان لها انعكاساتها في المرحلة الاليزابيثية وغيرها من المراحل •

ان كوميديات ارستوفانيز توصف عموما بـ (الكوميديا القديمة) • اما حين اتخذت مدينة اثينا طريقها الى الانهيار وظهرت ظروف اجتماعية مغايرة ، سرى مفعولها ، فان (كوميديا جديدة) تكونت متخذة شكلا اخر • وهذا النمط من المسرحيات يتصل اتصالا وثيقا باسم ميناندر • وبذلك تلاشى العنصر الفنطازي الغنائي ، كما تلاشت الشخوص المتطرفة • فهجرت (الطيور) و (الضفادع) وغيرها من شخوص ارستوفانيز الخيالية ، كما نبذت العقدة غير المحتملة الوقوع • وبدلا من تلك اختيرت عقدة (واقعية) استنادا الى الحياة الاجتماعية المعاصرة • فاجتذب انتباه الجمهور الى الفعل المسرحي بانعطافات ذكية • فلم تعد الشخوص غريبة مبالغا فيها ، بل انما اعتيادية كالتي توجد في اية مدينة هيلينية • ان عالم ميناندر المسرحي يشير الى اكثر من نوع من انواع الفعالية الكوميدية ، فقد يصح ان يكون متصلا بكوميديا العادات الاجتماعية التي ازدهرت في القرن السابع عشر • كما يبدو ان لها بعض الصلات بكوميديا الرومانس الاليزابيثية • ان مسرحيته

(ديسكولوس) التي ظلت في غفلة النسيان لأكثر من ألفي سنة ، ظهرت للنور مؤخرا ، غير أن العديد من مشاهديها يوحى بأفكار سادت أعمال شكسبير في القرن السادس عشر .

اثبتت الدراما الاغريقية انها النموذج الامثل للمسرح الروماني . ومن طريق روما انتقلت ، بالدرجة الاولى ، انجازات الاغريقين الكلاسيكية الى الاجيال المتأخرة . اما المأساة القديمة (نسبيا) فلم تكن تهتم بصوفوكليس بل بدرامات سنيكا القرائية . في حين ظل ميناندر مجهولا في غضون المراحل التي كان فيها (تيرنس) موضع الاعجاب والقراءة . مهما يكن من امر ، علينا حين نأخذ بنظر الاعتبار القوى التي اوجت بالتطور الدرامي الغض في العصر الوسيط فأنتنا نقصي كتاب المسرح اللاتينيين من نطاق افكارنا . فبسقوط روما في القرن الرابع اضمحل المسرح تقريبا . ربما حمل بعض المسامرين الجوالين بعضا من تقاليد روما على نحو فظ ، بين فعاليتهم الهزلية المشعوذة ، بينما الانتاج المسرحي الذي كان مكرسا للجمهور في السنوات الاخيرة من عهود الامبراطورية قد تلاشى واضمحل . صحيح ان مسودات الكوميديات والمآسي الرومانية ظلت في حوزة المكتبات في الاديرة ، لكي تقرأ بسبب اسلوبها الطلي ، فان احدا لم يفكر فيها على انها مسرحيات . والحقيقة ان الفكرة الشائعة عن هذه المسرحيات كانت تعتبرها كتابات فنية يرددها الشاعر او بعض اصدقائه ، بينما المسامرون يحاكون بعض افعالها على منصة واطئة يقفون عليها . وهنا تبقى مسألة التقليد غير واردة . وفي فترة متأخرة اخذ سنيكا وتيرنس وصوفوكليس يؤثرون في الدراما الانكليزية ، الا ان ذلك الوقت لم يحن الا بعد العديد من القرون . اما في القرن العاشر ، حين جاءت المسرحيات الوسيطة الى الوجود ، فان البداية كانت جديدة تمام الجودة .

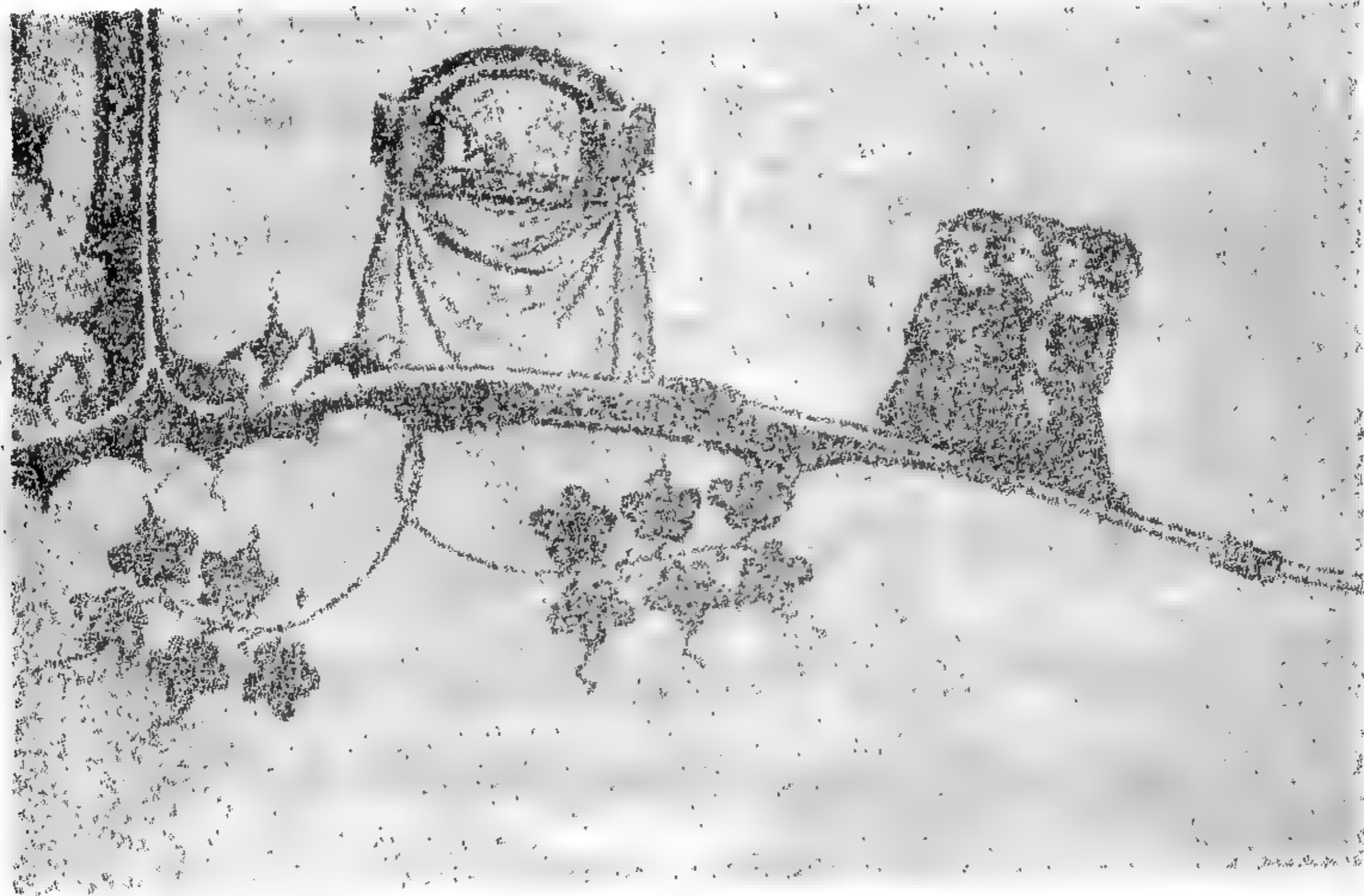
٢ - نمو الدراما الوطنية : التروببات (١) والتمثيلات الطقسية

تتجلى الاهمية الاستثنائية لنهوض المسرح (الوسيط) بما فيه من طراوة بتمثاله مع منشأ الدراما الاثينية . فقد بدأت دراما الاغريقين بتوسيع الممارسات الدينية ، وعلى الشاكلة ذاتها تطور المسرح الوسيط نفسه ، من خلال الخدمات الدينية دونما جهد واع . ذلك انه كان اساسا من ابداع الكنيسة .

فقد كانت الكنيسة بالقياس الى الرجال والنساء ، في القرون الوسطى ، تمثل كل شيء تقريبا ، باستثناء شؤون الحياة اليومية . ومع انه ، كان ثمة تبرم من الفساد المستشري بين رجال الكهنوت وحتى الغضب على الرعاع الداعرين الشرهين من المنافقين الذين كانوا يسعون ، تحت رداء الكنيسة ، الى سلخ الفقراء ، ظلت تلك الكنيسة بعد كل شيء ملاذا للمتعبين وعزاء للمنكوبين وخبزا للجائعين وخلاصا للمضطهدين ، لانها لم تكن مجرد كنيسة بل مدرسة ومكان اجتماع ، ومركز الفن ، والاكثر من ذلك وسيلة متعة . اذ كان الدين ، في القرون الوسطى دينا واسع الرحاب . ومع انه كان جادا ووصوفيا ، الا انه لم يعدم الضحك والفكاهة . فالى جانب المطران الاصيل كان يبرز المطران الصبي ، بحشد من اتباعه الصاخبين المرحين الجذلين . كانت الكنيسة مستعدة ومتلهفة لتقدم كل انواع المسرات الى الناس فضلا عن حركة الانهاض الروحي ، من طريق الفن والادب . كما كانت متهيئة لتعرض قصص الكتاب المقدس على نحو مرئي ابتغاء التعويض عن فقدان النسخ المقدسة باللهجة العامية .

(١) التروببات : كلمات مجازية .

ان القداس نفسه كان محاولة في ذلك الاتجاه • فهذه الخدمة بأسرها
يما فيها من طقس ملازم لها ، ليست سوى عرض رمزي لسلسلة الاحداث
البارزة في حياة المسيح ، فكان من الطبيعي بالقياس الى رجال الكهنوت ان
يجعلوا تلك الحياة اكثر رمزية ، على نحو ظاهري ، لان اللغة اللاتينية انحسرت
تدرجاً الى الوراء • ثم انهم رأوا بالضرورة ، وخاصة في العيدين الكبيرين،
عيدي الميلاد والقيامة ، ان يستحضروا لجماعة المؤمنين ، الوقائع الملحوظة
التي تعرضها قصة العهد الجديد •



ومنذ عهد مبكر لتطورات مختلف الطقوس يمكن اقتفاء ما كان ممكناً
ان تؤول اليه تلك الطقوس من شكل درامي • ومن اهم هذه التطورات
مايمكن ان يدعى بـ (التروببات) ولاسيما في القرن التاسع ، ذلك ان هذه
المبتكرات سمحت بتوسيع الموسيقى وحتى اللغة ، في الممارسات الدينية
الخاصة بشعائر عيد القيامة • ومن امثال هذه (التروببات) نشأت في القرن
العاشر اولى المسرحيات الحديثة وهي مسرحية Quem Quaeritis^(١) • ربما

(١) تعني (عن من تبحثن) •

يبدو غريباً ان نسمي هذه القطعة من الكلام مسرحية ، لانها تتألف من اربعة ابيات فقط ، ومع ذلك ، اننا اذا امعنا في اختبارها بعناية ، سندرك انها تحتوي على المكونات الجوهرية للدراما ، فهناك اعداد مكاني للفعل ، وعرض لشخص خيالية يفسرها الممثلون ، فضلاً عن استخدام الحوار . يقف احد القسس ممثلاً للملاك الذي يحرس ضريح المسيح وبازائه يمشي ثلاثة من القسس ممثلين (المريمات) الثلاث . ينشد الملك قائلاً : (عن من تبحثن في القبر ، ايتها النساء المسيحيات ؟) فيجبته : (ايها الكائن السماوي ، نبحث عن يسوع الناصري الذي صلب) . فيرد الملك عليهن : (انه ليس هنا ، لقد صعد الى السماء ، كما تنبأ بذلك . اذهبن وبشرن انه ارتفع من القبر) .

ومع بساطة هذه القطعة فانها تقدم لنا جنين الدراما . وحينما يولد هذا الجنين ، يكون قد امتلك كل العناصر الضرورية للتطور اللاحق الذي يمكن اغناؤه باربعة وسائل رئيسة تتمثل اولا : بما يمكن ان نصفه بالاحكام المسرحي ونعني بذلك اطالة الزمن الذي يستغرقه انشاد الخطابات الثلاثة القصيرة . وعندما اشرف القرن العاشر على النهاية ، اعد اثيلولد مطران وتتشستر كتاب (الاتفاق المنتظم) لكي يكون في خدمة الرهبان البندكتيين ، وهذا يشير الى كيفية اتمام مثل ذلك العمل ، في فترة كانت فيها الدراما البدائية ماتزال جزءاً من خدمة الكنيسة . وبينما كان الدرس الثالث في دور التنعيم ، كان اربعة من الرهبان يرتدون البسة التمثيل ، كان احدهم يرتدي الثوب الكهنوتي الابيض ، وهو يتحرك نحو المذبح ، وبعد وصوله الى الموضع المطلوب يجلس ويبيده سعة . ثم يتحرك الثلاثة الآخرون وهم لابسو الغفارات (اردية الكهنة) وحاملو المباخر ، في تقدمهم البطيء الى

المذبح (وخطاهم البطيئة تماثل خطى الاشخاص الذين يبحثون عن شيء يسعون اليه) • وبعد ذلك يطرح سؤال الملاك وجواب (المريمات) تليه بشارة الملاك نفسه ، وفي ختامها ، يرد القسس الثلاثة على جماعة المنشدين قائلين : (هلوليا ، لقد قام الرب) ثم يدعوهم الملاك منشدا لكي يريهم المكان: (تعالوا انظروا الى الموضع) • وفي الوقت نفسه يرفع الملاك الستارة ليريهم مكان الصليب (حيث يبقى الرداء الذي لف به الصليب منشورا) وعندئذ ترفع المريمات الرداء عاليا كأنهن يردن ان يظهرن للجميع ان الرب قد قام وهن ينشدن (قام الرب من الضريح) ثم تنتهي المراسم بانشاد صلاة (ابانا الذي في السماوات) على حين تدق النواقيس ، فتسمع اصوات مفعمة بالفرح والجدل •

اما القوة الثانية التي تسببت في التطور اللاحق فكانت تتمثل في توسيع التمثيلية الصغيرة من الداخل في اتجاهين ، الاول : يتلخص في تقسيم الانشاد الكورالي للمريمات الى ثلاثة اقسام انفرادية بحيث تنشد كل منهن على حدة عددا من المقطوعات • اما الاتجاه الاخر فكان يقصد منه اضعاف حوادث ثانوية متعددة على الثيمة المركزية • فمثلا ان المريمات المفروض فيهن انهن يحملن انواع الطيب ليدهن جسد يسوع يقفن عند هذا الحد ، لاننا سرعان مانسمع بدخول شخصية اضافية هي شخصية بائع المرهم ، فيحاولن شراء شيء من بضاعته ، قبل ان يصعدن الى المذبح •

وهكذا يمكننا ان نتصور بسهولة كيف ان هذه الوسائل استطاعت ان توسع وتنوع مراسم عيد القيامة الاصيلة القصيرة ، وهنا ينبغي ان نأخذ بنظر الاعتبار امرا ذا اهمية اكبر قدرا • اما القوة الثالثة فمن الواضح ان ما كان يمكن فعله بالقياس الى قصة القيامة ، يصح فعله بالنسبة الى الاحداث

الكبيرة الاخرى المتعلقة بالعهد الجديد • وهكذا يمكن مثلا ان يتغير السؤال : (عن مَن تبحثن في الضريح ؟) دونما جهد ما الى السؤال : (عن من تبحثون ، ايها الرعاة ، في المذود ؟) لينطبق الامر على خدمات عيد الميلاد • ومن هنا ، فان تمثيلية عيد الميلاد الصغيرة يمكن ان تقدم العديد من الفرص لكي تنضم الى الاحكام المسرحي ، كما هي الحال بالقياس الى عيد القيامة • فالرعاة يمكن ان يشاهدوا وهم يتحدثون مع بعضهم ، كما يصح ان يرى النجم وهو يظهر امامهم ، وعلى الشاكلة نفسها يمكن ان يشاهد الملاك وهو يخاطبهم ، بعد ان كانوا يبحثون عن الهدايا الريفية ، ليقدموها الى المسيح الطفل •

ثم هناك قوة رابعة كانت تفعل فعلها يمكن ان نصفها بالقوة (المسرحية) او (المشهدية) ففي البداية المبكرة لم تجر محاولة للتعرف على مكان الفعل المفروض ولو ببسط الوسائل البدائية • كانت الكلمات تشير الى قبر المسيح او موضع قريب ، على ما يزعم • وبتطور التمثيلات الطقسية ، ولاسيما عند تضمينها بمختلف الاحداث ، اتخذت خطى آلت في النهاية الى ربط (المشاهد) بما يقوم به القسس من اداء تمثيلي • فنصب كيان معماري يماثل الضريح بالقرب من المذبح • كما جهز الملاك بعرش مناسب ، اما بائع المرهم ، فقد جهز بكرسي او كشك في قسم اخر من اقسام الكنيسة • وبلاستناد الى مثل هذه الوسائط ، وضعت اسس المسرح الوسيط لينبني عليها في مرحلته المتأخرة ، كما سنرى •

ومع وجود كل هذه القوى المتعددة التي تستهدف الاحكام الدرامي فمن البديهي كل البداهة ، ان المسرحية بصفتها مسرحية ، لم يكن من المؤمل تحقيقها ، طالما ظلت جزءا من الخدمة الدينية • ولم يكن من الممكن ان تتطور بحرية ، في حين مازال حوارها لاتينيا ، لا يحكى بل ينشد •

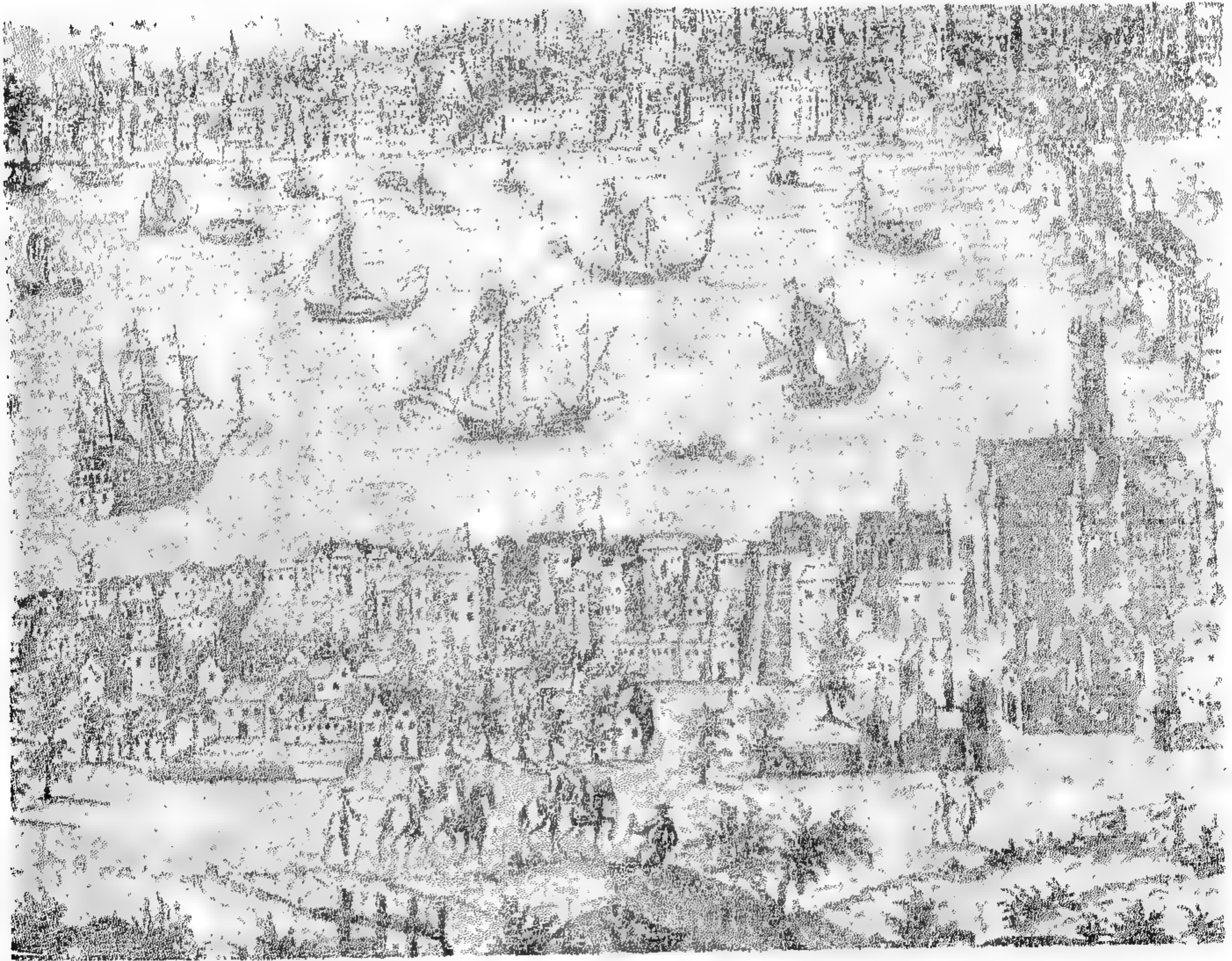
٣ - الاسرار والمعجزات

ان اصفاء الصبغة الدنيوية على الدراما لم يجد له مجالا للظهور على العموم ، الا بسبب ظروف الانتاج . فقد كان الشعب ، في القرون الوسطى بحاجة الى التسلية والترفيه . ولذلك كان افراده يتوافدون على التمثيليات الطقسية : وهكذا سرعان ما عجزت الكنائس عن تهيئة وسائل الراحة للرجال والنساء المتلهفين لمشاهدة العروض . كان الحل الواضح لتلك المشكلة يتطلب نقل الفعاليات التمثيلية الى اماكن واسعة تحيط بالكنيسة نفسها . وذلك يعني انه ولو ظل رجال الكهنوت يمدون المسرح بالمثلين ، فان المسرحيات انفصلت ، على نحو محتم ، عن الخدمات التي كانت تشكل جزءا منها ، في الاصل . وفي الوقت نفسه ، كان بعض الرهبان والقسس يرغبون في جعل تلك الفعاليات الدرامية اوقع قبولا لدى الجمهور الامي ، لذلك بدأوا في ادخال اللهجة العامية الى الحوار احيانا بترديد بعض الابيات اللاتينية ، وترجمتها مباشرة . وحيانا بالقاء بعض الخطب باللاتينية ، والقاء خطب اخرى باللغات المألوفة لدى المتفرجين .

وعندما وصل الامر تلك المرحلة ، اخذت السلطات الكهنوتية تدرك الخطر الذي يجابهها ، لذلك حاولت بشتى الطرق ان تقمع ما كانت الكنيسة نفسها سببا في ظهوره الى الوجود . فصدرت اوامر مشددة تمنع القسس وفق قرارات معينة ، من (التمثيل) كما جاء في كتاب (هاندلينغ ساين) لروبرت مانيغ :

«اذا انت مثلت المعجزات وشاهدتها ، واجتمع الناس ليشاهدوها ، فانما مجمع هؤلاء مشهد من مشاهد الخطيئة . قد يقوم (القس) في الكنيسة من خلال هذا السبب بتمثيل القيامة . انك ان فعلت ذلك باية وسيلة فان مشهد الخطيئة ، سيبدو واضحا » .

مهما يكن من امر ، فان نتيجة ذلك المنع ، جاءت على الضد من رغبة الكهنوت • فلما منع الكهنة من المشاركة في تلك التمثيليات ، استغل عامة الناس الفرص المتاحة لهم • فنبذوا استخدام الحوار اللاتيني ، معوضين عنه باللهجة العامية ، ثم ما برحوا ان وسعوا المسرحيات شكلا ومضمونا • حدث ذلك في العديد من الاقطار الاوربية ، فاشتد الاهتمام بتمثيليات الكتاب المقدس ، التي كان لها وقع مثير في الذهن الاوربي ، في القرون الوسطى ومن الادلة البارزة على ذلك انشاء جمعيات في فرنسا وايطاليا ، هدفها القيام بانتاج وتمثيل تلك المقطوعات ، وهذا ما حدث في انكلترا ، اذ تولت نقابات التجار والصناع مسؤولية القيام بتلك العروض امام جماهير حاشدة •



واذن ، لم يقتصر الممثلون على جماعات محددة من القسس والرهبان،
اذ أن اعدادا غفيرة من الهواة حلوا محلهم • ومن هنا ، فليس غريبا ان يوسع
هؤلاء مجال الدراما توسيعا هائلا • لقد بدأ المسرح الوسيط بمسرحية
صغيرة جدا مؤلفة من اربعة ابيات ، يمثلها ملاك واربع مريمات • وسرعان
ما اتخذت قصص الكتاب المقدس من ادم الى قيامة المسيح او حتى يوم
الحساب ، شكلا دراميا • وابتغاء تمثيل تلك المسرحيات اقتضى الامر
ايجاد دافع لتلك الفعاليات ، فكان ان تقرر الاحتفال بعيد جسد المسيح الذي
يقع في كل سنة في يوم الثلاثاء الذي يلي احد عيد (التثليث) وذلك بموجب
قرار بابوي صدر سنة ١٢٦٤ ، ثم ثبت ذلك القرار سنة ١٣١١ في التقويم
بصورة رسمية بأمر صادر من مجمع فيينا • • لقد اختير ذلك اليوم لتقديم
عروض الهواة • وقد اشارت سجلات عديدة في انكلترا وخارجها الى ان
الاشهر التي كانت تتوسط بين عروض واخرى ، كانت نشطة في التحضير
والاعداد لايام الاعياد بكل تلهف واشتياق • ففي تلك الايام التي كانت
فيها وسائل التسلية والترفيه نادرة جدا ، استطاعت انتاجات تمثيلية (جسد
المسيح) ان تكون فرصا مواتية للممثلين والجمهور على حد سواء • وعلى
هذه الشاكلة ظهرت الى الوجود ما يدعى بمسرحيات العجائب والاسرار
في انكلترا ، وذلك في غضون القرون الثالث عشر والرابع عشر والخامس
عشر • ان مصطلح (الاسرار) مصطلح يعز على التحديد والتوضيح ، ولكنه
على اكبر احتمال ، يتضمن مفهوم الاحتفال الديني (كما هي الحال في
«اسرار» العذاب والصلب) كما يحتوي على فن خاص او مهارة او وظيفة
كما هو الامر في (اسرار) الفعاليات المتعلقة باصناف التجار والصناع •
مازال العديد من اكوام هذه النتاجات موجودة خارج بريطانيا • اما في
انكلترا ، فان اربعا من هذه الحلقات امكن الاحتفاظ بها فيما اذا اخذناها
بنظر الاعتبار ، بصلتها القريبة بالسجلات المعنية ، فانها كافية للتثبت من ان

الفعاليات الدرامية الانكليزية ، كانت في الاساس تتماثل مع نظائرها ، في فرنسا وايطاليا ، التي يمكن اقتفاء آثارها على نحو اشمل واكمل . صحيح اننا لانملك شيئاً يضاهي كتب التلقين المحكمة التي تحدد الانجازات المعجبة في عروض حلقة (مونز) فان الصورة متماثلة وقبل ان نعود الى دراسة الحلقات بعينها ، فان وسائل الاتاج تلك هي ما نعنى بفهمها .

كانت مسرحيات (الاسرار) تعرض في العراء ، ولم تجرب اية محاولة لبناء (مسرح) لها بالمعنى الحديث من التعبير . اما المبدأ الرئيس الذي استند اليه الممثلون فكان تطبيق شكل محكم من الوسائل المسرحية التي كانت تستخدم في التمثيلات الطقسية وماشابهها في الكنائس . كان ذلك يعني كما رأينا ، اعداد اماكن خاصة تتسع لمقاعد ومواضع ودور مخصصة للاحداث والشخص الرئيسة . ففي داخل الكنيسة رتبت هذه الاماكن بحيث تكون على مرأى من الجمهور ، في غضون فترة التمثيل باسرها . وهكذا تثبتت طريقة العرض المسرحي ، التي كان يطلق عليها اسم (الاعداد التلقائي) او (الاعداد المركب) . طبيعي ان ما حدث ، كان يعني ان المريمات لم يعدن يشترين المراهم من كشك من الاكشاك ، بل كان هذا الكشك وحده هو الذي هيمن على انتباه الجمهور . اما عندما تقدمت المريمات باتجاه الضريح ، فان وجود الكشك نفسه لم يعد يستحق الالتفات . ثم انه لا بد من ملاحظة امرين اخرين ، الاول ان الاعداد التلقائي اخذ يقلص المسافة بينه وبين الجمهور ، ففي تمثيلية (عيد الميلاد) مثلاً ، يمكن ان يشاهد الرعاة وهم يرعون قطعانهم ، وبعد ذلك يأتون الى المذود ، بينما في الواقع ، ان المرعى الذي كانت ترعى فيه الاغنام ، كان في الريف ، على حين كان المذود في احد خانات الناصرة . غير ان مشاهدي التمثيلية الطقسية شاهدوا هذين الموقعين المتجاورين . اما الامر الثاني الملاحظ فهو البقعة التي

اصبحت ارضية لاقامة الموقع المنفردة ، كما اصبحت في الوقت نفسه جزءا من (الاعداد) نفسه • اذ يمكن ، في تصورنا ، ان نعتبرها المسافة بين موضع واخر ، وعلى ذلك ، فاذا مارس الرعاة خطى قليلة من مرعاهم الى مذود المسيح ، فيمكن الافتراض انهم ساروا قاطعين العديد من الاميال ، وفي احوال اخرى ، يمكن للممثلين ان يحددوا موضعا خاصا في أي جزء مكشوف من تلك البقعة بمجرد استخدام الكلمات • وعلى ذلك ، ففي عرض التمثيلات الطقسية ، لم تستخدم سلسلة من المحطات الصغيرة التي يمكن ان يشاهدها المتفرجون ، بواسطة مقاعد او منصات فقط ، بل وفرت لها الاماكن التي ثبتت فيها المحطات كذلك •

وعندما انحسرت المسرحيات الطقسية عن مراكزها ، لتحل محلها حلقات الاسرار ، فان المقاعد او المنصات الصغيرة اندمجت في (بيوت) تتألف من غرف صغيرة تعلوها استار من الجوانب ومن الخلف احيانا ، وحيانا اخرى تزين بقطع من الخشب محفورة او مصبوغة تؤلف (المشاهد) بمجموعها • بينما ظل مكان العرض محافظا على وظيفته الاصلية • وفي ترتيب البيوت ، استخدمت وسيلتان رئيسيتان : الوسيلة الاولى تتناول الاعداد (المشهدي) حيث البيوت تتشكل على شكل قوس يواجه الجمهور ، او على شكل دائرة او مستطيل • اما الوسيلة الثانية فتعني بوضع البيوت على عربات ، بحيث يمكن ان تتألف منها مهرجانات تسحب من موضع الى اخر ، حسب الضرورة يحدثنا احد المعاصرين عن احدى تلك الدور فيقول : (ان الدار الواحدة مؤلفة من غرفتين : ارضية وعلوية ، وهي مفتوحة من جهة السقف) اما الغرفة الارضية فهي (مخصصة للممثلين ، يتجهزون فيها باللبسة المطلوبة ، بينما الغرفة العلوية هي المكان الذي يمثلون فيه) •

مما لا شك فيه ، ان العديد من اللوازم ، في انكلترا على الاقل ، كانت بسيطة • ولكن لدينا شواهد ثابتة ، انه بمرور الزمن ادخلت حيل مشهدية كثيرة • مهما يكن من امر ، فان اشد الاهتمام كان منصبا على الملابس • ففي كانتربري نسمع بـ (صنع زوج من القفازات الجديدة للمقديس توماس) وفي تشلزفورد ، دفع مبلغ من المال لشخص يدعى جون رايت (لانه صنع سترة من الجلد للمسيح) •

وفي سنة ١٥٦٤ ، نجد انه كانت توجد في احد المخازن (سترتان وفروتا رأس ، وخمس قبعات خاصة بالانبياء ، وثلاث قبعات للشياطين ، واربعة فروات من جلد الغنم ، واربعة سياط) • وفي كوفنتري نطلع سنة ١٥٤٤ على ان (سترة جديدة وزوجا من الجوارب اعدت للملاك جبرائيل) كلفت ثلاثة شلنات واربعة بنسات • بينما نجد في (هل) سنة ١٤٩٤ (ان ثلاثة جلود لسترة نوح وحبلا لربط سفينته بالكنيسة) كلفت سبعة شلنات ، بينما (كلف زوج من القفازات الجديدة لنوح) اربعة بنسات • وفي لستر سنة ١٥٠٤ كلف (ثوب من الكتان لغطاء رؤوس الملائكة ، وزوج من الجوارب للمسيح) تسعة بنسات • اما صبغ اجنحة الملائكة فقد اقتضى ثمانية بنسات وفي نوروج نجد في احد المخازن ، سنة ١٥٦٥ المواد التالية الخاصة بشركة البقالة على الوجه التالي :

سترتان وزوج من الجوارب لحواء

سترة وزوج جوارب لآدم

سترة وزوج جوارب وذيل للحية

سترة وزوج من الجوارب العالية للملاك

قناع وشعر مستعار للآب

زوج من الشعر المستعار لآدم وحواء •

ومما لاشك فيه ، انه قد بذلت جهود مكثفة من قبل اصناف الصانع والتجار المتنافسين في عرض المسرحيات المختلفة ، ومن هنا ، فان خزن اللوازم يعطينا فكرة ما عن العمل وكيف كان يجري •

ان الممثلين ، في تلك المسرحيات كانوا جميعا من الهواة ، وهم اعضاء في منظمات ، كانوا يتركون اعمالهم مؤقتا ليقوموا بادوارهم في مسرحيات الاسرار المقدسة • كانوا على العموم ، يكافأون على خدماتهم ، ولكنهم لم ينظروا قط على اعمالهم تلك على اعتبارها حرفا منظمة • ففي كوفنتري ، سنة ١٥٧٣ تسلم شخص يدعى فاوسون اربعة بنسات من المنظمات (لانه شئق يهوذا) واربعة بنسات (لانه صاح كما صاح الديك) • في حين ان احد الممثلين المجهولي الهوية تسلم ثلاثة شلنات واربعة بنسات (لانه قام بدور الاله) كما كانت حصة (ثلاثة انفس سود «مدانة») خمسة شلنات ، وخمسة شلنات كذلك من حصة (ثلاثة انفس بيض (ناجية) وقد نال اثنان ممن يمثل (تبكيت الضمير) ستة عشر بنسا مناصفة بينهما • وفي (هل) سنة ١٤٨٣ تسلم نوح شلنا واحدا • وفي المدينة نفسها ، سنة ١٤٩٤ تسلم توماس سوير عشرة بنسات ، لتمثيله دور الاله ، بينما تسلمت زوجة نوح ثمانية بنسات • ان المسرحيات وتمثيلها كانتا من ابداع سواد الناس بما في هذا الواقع من مساويء وحسنات • اما السذاجة الواضحة في المقتطفات القليلة التي قدمتها السجلات الينا ، فيمكن ان تهيئنا لتلقي سذاجة مماثلة في معالجتنا للموضوعات الرئيسية في المسرحيات المعنية ، لانها تعتمد كلية على الناس الذين كتبوها وشاهدوها • كان الجمهور مؤمنا ومخلصا ، ولكنه سعى ، في الوقت نفسه ، على نحو غير واع ، الى البحث عن طرائق للنجاة من تقواه ، بكل مايسر له من وسائل التحلل • منها ظهوره في ادوار خشنة الطابع ، فيما يعرف بحكايات الـ (F'abliaux) وفي بعض الاحتفالات

التي تمثل الفساد والتي كانت الكنيسة توافق على تمثيلها ، ك (عيد الحمقى) السيء الصيت و (عيد المطران الصبي) . هنا كانت التقوى تذهب ادراج الرياح بينما كان التحلل يهيمن بكل سطوته . اما التماثيل البشعة المنتصبة في كاتدرائيات القرون الوسطى التي كانت تحقق بصورة كلية على المؤمنين المتعبدين ، فانها كانت تعبيراً اخر عن الانفلات الاخلاقي ، الا ان مثل ذلك المزاج لم يكن مهيمنا على نحو دائمى . فالتماثيل البشعة لم تكن سوى وسائل تعبير عن هيجان النزوات والمرح الحر وسط بهاء الاسرار تحت قبة الكنيسة وجلال فرقة الانشاد . فالناس ، في القرون الوسطى ، لم يكونوا يعرفون شيئاً اسمه الشكل كما كان ذلك الامر معروفاً في الفين الكلاسي والكلاسي الجديد . اذ كان الاغراق في السكر مثلاً لا ينفصل عن الاعجاب الموغل في السرية ، كما كانت الفحشاء تتصل اتصالاً وثيقاً بارفع ضرب من ضروب المثالية ، كذلك ، فان السخرية الكلية وثيقة الصلة بالتعبد العاطفي ، وكذا الضحك كان موصول العلاقة بهيبة الافكار المقدسة .

ومن هنا ، فان من الطبيعي ، أن يعاد انتاج مثل تلك السخرية الخشنة في الابداعات الوسيطة ، على نحو من الانحاء ، فيما يعرف بمسرحية الاسرار او العجائب ، باشد ماتكون الاشكال نموذجية . اما الجديدة فكانت ماثلة في شخوص الاله وملائكته ، في عذاب المسيح المرعب ، في قيامته من الموتى ، كما كان الضحك والتحلل والفرار من فكرة الجلال الرفيع ماثلة ايضاً . ففي اشد اللحظات مهابة ، حين كان الرعاة يرقبون النجم بانتظار مجيء ملك الملوك ، تنبعث ضحكة مدوية ، بحيث نجد انفسنا مضطرين لمعالجة الحادثة الصغيرة ، حادثة اللص مالك واعوانه . ان السخرية العامة من النساء لم تخف وطأتها على الرغم من مريم العذراء ، حتى ان زوجة نوح اصبحت امرأة سليطة اللسان ، تأخذ بتلايب زوجها ، مستهزئة

به بعنف • حتى رعب الشيطان اللاهب لم يكن معفى من التأنيب • اذ انه سرعان ما تطور الى شخصية هزلية معربة يتحرك ذيله يسرة ويسنة ويرافقه عدد من الشياطين الاقل شأنًا ، بالبستهم المخيفة المضحكة ، وهم يشيرون صرخات الخوف وقهقهات الضحك • ان قاتل الاطفال هذا ، مهلك القتلة تطور الى نموذج هزلي • فاصبح صراخة وهياجه جزءا معترفا به من الاداء التمثيلي يومئذ • كما تذكره شكسبير في اواخر ايامه • اما هيرود فهو الآخر ، لم تنج كرامته من العبث بها • لم تكن المسرحيات التي ظهرت فيها تلك الشخصيات ذات شكل محدد ، اذ كان الاسلوب الادبي يعوزها في اغلب الاحيان ، كما كانت مسلوقة من التناسب الفني • اذ كانت تلك الاعمال ، حسب رأي النقاد في القرن الثامن عشر من وحي (الخيال الغوطي) • ومع ذلك ففي هذه الدرامات ، كمنت البذور التي ازهرت في مسرحيات شكسبير ومعاصريه • ذلك انها كانت تمتلك طلاوة الخيال ، والمعالجة الحرة للمادة المطروحة ، كما كانت غنية بالفكاهة واحيانا كانت تمتلك احساسا اصيلا بما هو مأساوي وعميق • واذا كنا ، مع مسرحيات الاسرار تلك على مشارف الدراما المميزة ، فاننا نستطيع ان نرى بوضوح مختلف التقاليد التي اتت أكلها ، في عهد الملكة اليزابيث الاولى •

لم تقتصر مسرحيات الاسرار على منطقة واحدة في بريطانيا • فمما لاشك فيه ان بعضا من سجلات تلك المسرحيات قد ضاع ، لكننا يمكن ان نقتفي آثار التمثيل في غضون القرون الثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر في قرى ومدن البلاد امتدادا من جنوب انكلترا الى شمالها ، من جبال ويلز الى ادنبرة وابردين ، ومرورا بالبحر الى دبلن وكلكيني • بعض تلك المدن كانت محرومة من مسلسلات مسرحيات الاسرار الخاصة بها ،

غير ان بعضها الاخر، لم يعد الوسائل للاحتفاظ بكنوز الحلقات المسرحية لقرون مديدة • اما تلك التي وصلتنا ، فهي ولا ريب ، مجرد جزء ضئيل جدا من الفعاليات الادبية التي كانت يوما ما واسعة النفوذ والتأثير • من هذه الفعاليات اربع حلقات ماتزال قيد الحفظ • ففي تشيستر (توجد خمس وعشرون مسرحية ، فضلا عن دراما واحدة ربما غُص النظر عنها في عهد الاصلاح) وفي بورك (ثمان واربعون مسرحية وجذازة من مسرحية مفقودة) وفي تاوولي او ويكفيلد (اثنتان وثلاثون مسرحية) وفي كوفنتري (اثنتان واربعون مسرحية وفي (لودوس كوفنتري) مسرحيتان منفصلتان في حلقة (جسد المسيح) وفُضلا عن تلك المسرحيات ثمة مسرحية تحت عنوان (السقوط) من نوروج ودرامتان بعنوان (ابراهيم واسحاق) ربما تعود الاولى الى نورثامتن والثانية الى نيوكاسل على التاين ، اما مسرحية (سرکروستن المقدس) فيعود تاريخها الى النصف الاخير من القرن الخامس عشر • بينما مسرحيات (دکبي) مازالت مجهولة الاصل • اما جذازات ثروزييري وخمس مسرحيات كورنيشية فهي تماثل ماتبقى من النماذج الانكليزية •

يتعذر علينا هنا ان نعالج جميع هذه المسرحيات او حتى العدد الكبير منها بتفصيل • ذلك ، اولاً :

اننا من اجل ان نحصل على انطباع لمداها ، يجب ان نرجع الى افضل ما احتفظ به من مسلسلاتها ، واعني بذلك حلقة (يورك) على اعتبارها نموذجاً لجميع تلك المسرحيات ، مدخلين في حسابنا الاختلافات الفردية • تحتوي هذه الحلقة على ما اشرنا سالفاً ، على ثمان واربعين مسرحية وعلى

مسرحة ناقصة ربما اضيفت في نهاية القرن الخامس عشر او نحوها • وهذه المسرحيات موزعة على اصناف الصناعات والتجار على الوجه الاتي :

- ١ - الدلالون • خلق ابليس وسقوطه
- ٢ - الجصاصون • خلق العالم الى اليوم الخامس
- ٣ - المشاطون • خلق آدم وحواء
- ٤ - القصارون • ادم وحواء في جنة عدن •
- ٥ - صناعات البراميل • العصيان والسقوط ••
- ٦ - صناعات الاسلحة ، الطرد من الجنة
- ٧ - صناعات القفازات • قايل وهايل
- ٨ - صناعات السفن • بناء الفلك
- ٩ - الصيادون والملاحون • نوح والطوفان
- ١٠ - الوراقون والمجلدون • ضحية ابراهيم
- ١١ - صناعات الجوارب • الاسرائيليون في مصر ، الاوبئة العشرة ، عبور البحر الاحمر
- ١٢ - بائعو التوابل • البشارة
- ١٣ - صناعات الاواني البيوترية والسباكون • يوسف ومريم
- ١٤ - مرصفو القرميد • السفر الى بيت لحم
- ١٥ - الشماعون • الرعاة
- ١٦ - البناءون • قدوم الملوك الثلاثة الى هيرود •
- ١٧ - الصاغة • العبادة
- ١٨ - النعالون • الهرب الى مصر
- ١٩ - صانعو الزناير والمسامير • مذبحه الاطفال الابرياء

- ٢٠- صانعو المهاميز واللجم • الجدال في الهيكل
- ٢١- الحلاقون • تعميد المسيح
- ٢٢- الحدادون • اغواء المسيح
- ٢٣- الحساسون • التجلي
- ٢٤- صناع القلائس • الزانيات واحياء لعازر
- ٢٥- الدباغون • الدخول الى اورشليم
- ٢٦- صانعو السكاكين والادوات القاطعة • المؤامرة
- ٢٧- الخبازون • العشاء الاخير
- ٢٨- صانعو الاحذية • العذاب والخيانة
- ٢٩- صانعو الاقواس والسهام • تنكر بطرس ، المسيح امام قيافا
- ٣٠- صناع الطنافس والمطرزون • حلم زوجة بيلاطس ، المسيح امام بيلاطس
- ٣١- الصباغون • المحاكمة امام هيرود
- ٣٢- الطباخون والسقاؤون • الاتهام الثاني امام بيلاطس ، ندم يهوذا
- ٣٣- صناع القرميد • الحكم على المسيح
- ٣٤- الجزازون • الجلجلة
- ٣٥- صانعو الابر والرسامون • الصلب
- ٣٦- الجزارون • تعذيب المسيح
- ٣٧- السراجون • عذاب الجحيم
- ٣٨- النجارون • القيامة
- ٣٩- صانعو الشراب • ظهور المسيح لمريم المجدلية
- ٤٠- صانعو المذابح • المسافرين الى عماوس
- ٤١- صانعو القبعات وعمال البناء وغيرهم من العمال • تطهير مريم
- ٤٢- الكتاب العموميون • شكوك توما

٤٣- الخياطون • الصعود .

٤٤- الخزافون • نزول الروح القدس

٤٥- البزازون • وفاة مريم

٤٦- النساجون • ظهور سيدتنا لتوما

٤٧- اصحاب النزل والفنادق • رفع العذراء الى السماء وتتويجها

٤٨- تجار الاقمشة الحريرية • يوم الحساب

٤٩- (مشرحة ناقصة) اصحاب الخانات • تتويج سيدتنا (مريم)

ان النقطة الاولى المهمة في هذه القائمة تتمثل بالعلاقة الوثيقة بين هذه المسرحيات وتقابات الاصناف المذكورة اعلاه • ومما هو جدير بالذكر، ان المسرحيات قد قدمت لاناس جديرين بمعالجتها ، فالبحارة اخذوا مسرحية (الطوفان) بينما الصاغة تسلموا مسرحية (العبادة) • ومن جهة ثانية ، فانا يمكن ان نتفهم هذه المسرحيات دون ان نصدر احكاما نقدية عليها ، وفق معايير كتلك التي يمكن تطبيقها على درامات اخرى • ذلك ان كل مسرحية تقف على انفراد مع انها جميعا اجزاء في حلقة واسعة • انا لانستطيع ان تنهمك في دراسة نقدية سواء اكان ذلك بالقياس الى المسرحيات ام الحلقات كما هي الحال بالنسبة الى الدراسة الملائمة لمسرحيات مارلو او شكسبير • مما لاشك فيه ، ان بعض الاجزاء كانت تضاف الى مسرحية بعينها او تحذف منها • اما الحلقات بأسرها فكانت نموذجية ، في صلتها بالقرون الوسطى من حيث افتقارها لاي شكل من الاشكال ، او انتفاء مؤلفين محددين لها • اما مسرحيات الاسرار فقد كانت مجهولة التأليف ، او كان يكتبها عدد لا يحصى من المؤلفين • وعلى ذلك ، فكل ما نستطيع فعله ، هو الاشارة الى بعض النقاط الرئيسة ، في مسرحية او مسرحيتين او بعض الحلقات المنفردة مركزين على تلك العناصر الرئيسة التي توفر لنا بعض الملاحظات عن كتاب المسرح في عصور متأخرة •

اما من وجهة النظر الادبية ، فان حلقة (يورك) يمكن ان تعد اقل الحلقات شأنًا • اما ميزتها الاساسية فتتجلى في المسرحيات القليلة الاخيرة التي تعالج عذاب المسيح • ومع ذلك ، فانها لا تثيرنا ، لان امكانات العظمة فيها ضئيلة • غير ان قيمة هذه الحلقة لا تعدو كونها قيمة تاريخية ولغوية •

في حين ان حلقة تشستر تقدم لنا بعض الميزات ذات الاهمية ، من جهة اخرى • وقد تكون هذه المسلسلة متأثرة بعض التأثير بمسرحيات يورك الا ان من المؤكد تأثرها بمسرحية (اسرار العهد الجديد) العظيمة • اما روح التقوى الاصيلية فنغمتها واضحة المعالم في هذه المسرحيات مما يضفي عليها تفردا • غير ان ذلك الامر لا ينفي منها عناصر السخرية الواخزة التي تظهر بوضوح في مهرجان السقائين ، الذي تتضمنه مسرحية (الطوفان) حيث تبدو زوجة نوح امرأة سليطة كما هي عاداتها :

نوح : ابني سام ، انظر امك غاضبة

انك وقحة دائما ، اقسم على ذلك بجرأة ،

ادخلي في كنف الله ، مازال في الوقت ، متسع ،

خشية الا نغرق جميعا •

زوجة نوح : نعم ، سيدي ، ارفع شراعك ،

تقدم ، اجذف ، بفلتك الشرير ،

انتي لن ابرح هذه المدينة ابدا ،

حتى يلتقط ثرثرتي كل من فيها ،

انتي لن اتقدم خطوة واحدة ،

لن يغرقوا قسما بالقديس يوحنا ،

لو اني انقذت حياتهم •

قسما بالمسيح انهم احبوني ابلغ الحب ،

فان لم تدعهم يدخلون فلكك ، فمالك
يانوح الا ان تمضي قدما ، مجدفا
الى حيث شئت ، لتختار لك زوجة ثانية •
نوح : ابني ، انظر امك غاضبة
اقسم اني لم اعرف زوجة اخرى
سام : ابت سآتي بها ، دون ان اتعثر ،
امي ، والدي يبحث عنك ،
ويريدك ان تقبلي الى السفينة
انظري الى الريح ، نحن على اهبة الاقلاع •
زوجة نوح : ولدي ، اذهب اليه مرة اخرى ، وقل له
انني لن اتي ، هذا اليوم
نوح : ادخلي ، يازوجتي ، ولو بعشرين طريقة شيطانية
والا ظلي ، حيث انت باقية
زوجة نوح : خذ هذه جائزة لك ! (تصفعه)
الا اذا انتشرت اشعاتي جميعا
سام : اقسم باغلظ الايمان ،
انك ستأتين • (تضطر الى الدخول في الفلك)
نوح : مرحبا بك ، يازوجتي ، في الفلك
زوجة نوح : خذ هذه جائزة لك ! (تصفعه)
نوح : آه ، قسا بمريم ، هذه علة حارة

مهما يكن من امر هذا المرح ، في هذا المشهد فان العاطفة البادية في مسرحيات تشيستر هذه هي التي تشد انتباهنا • ومسرحية (ضحية ابراهيم) هي من افضل المسرحيات التي تعبر عن مثل تلك العاطفة ، وهي المسرحية التي مثلها صنف الحلاقين وصناع القناديل • ان شخصيتي ابراهيم واسحاق مرسومتان على نحو جيد ، لان فيهما جاذبية عرض طفولي ، يتخلل في القصة الاثيرة على القلب :

ابراهيم : عزيزي هيء نفسك ، اننا ينبغي ان ننجز امرا صغيرا

فحزمة الخشب التي تحملها على ظهرك ،

لا يجب ان تظل حيث هي •••

اسحاق : ابت ، انا مستعد ،

لانفذ ماتأمرني به باتضاع ،

انا متهيء لحمل الحزمة ،

حسب اوامرك •

ابراهيم : اسحاق ، اسحاق ، حبيبي العزيز •

ها هي بركاتي تنال عليك ،

خذ هذه الحزمة بانسراح وسرور ،

واحملها على ظهرك ،

وانا كفيل بالنار •

اسحاق : لن اعصي امرك ،

ابت ، لن اتقاعس ابدا في تنفيذ ماتأمر به •

[هنا ، يحمل اسحاق الحزمة على ظهره ، ويرقى الاثنان شعاب التل]

ابراهيم : والان ، ابني اسحاق دعنا نمضي في سبيلنا ،

الى ذلك الجبل ، ان شئنا •

اسحاق : سأكون فرحا ، أن اتبعك •
ابراهيم : اواه ، سينفطر قلبي ، ليغدو اشلاء ثلاثة
واحسرتاه ، اذ أسمع كلماتك ،
فلتكن ، يارب مشيئتك ،
اليك سيكون مرجعي •
ولدي العزيز ، ضع عنك حزمته •
اسحاق : انا مستعد ، يا ابت ، هاهي الحزمة
لكن ، لماذا اراك ، مكسور الخاطر ،
ان كانت هذه ارادتك •
اين هي الضحية التي سنقدمها ؟
ابراهيم : ولدي ، لا ارى ضحية ، لا ليس من ضحية
في هذا التل ، في هذا المكان ...
اسحاق : ابت ، حدثني عن هذا الامر
لم ارى سيفك مسلولا ، عاريا ، في هذا المكان ؟
أراني متعجبا اشد العجب •
ابراهيم : ولدي اسحاق ، سلام عليك ، اتضرع اليك
انت تفطر قلبي ، اشلاء ثلاثة •
اسحاق : اتضرع اليك ، يا ابتاه الا تخفي شيئا عني
اخبرني بما يعن لك •
ابراهيم : اسحاق ، اسحاق ، ينبغي ان اضحي بك •
اسحاق : ابتاه ، اواه ، هل هذه ارادتك •
ارادتك ان تضحي بابنك ، على سفح هذا التل ؟

إبراهيم : ولدي ، انا آسف ، ان اسيء اليك هذه الاساءة ،

يتوجب علي ان اطيع امر الله ،

ذلك ان افعاله منعمة بالحكمة •

اسحاق : كنت ارجو لو ان الله سمح لوالدتي ان تكون معي هنا !

لركعت على ركبتها ، متضرعة بك ، لتنقذ حياتي

إبراهيم : ايها المخلوق اللطيف • لو لم اضح بك ، لاغضبت الهي •

انتي لن اكون عاصيا لارادته ،

فانا مطيع له ابدا ،

ولدي اسحاق ، اقول لك ،

لقد امرني الله هذا اليوم ان اضحي بك ، ان اجعل من

جسدك ضحية •

اسحاق : أهي ارادة الله ان اصبح ضحية ؟

إبراهيم : لاشك في ذلك ، انني سأكون في طوع امره •

سأكون في طوع رضاه •••

اسحاق : ابت ، واعجباه ، لا سمح الله

قدم ضحيتك ،

احب ابناءك كما هم ، كما تجدهم ،

ولكني متى ما تلاشيت من بالك ،

سرعان ما سيتلاشى حزنك •

اطع أمر الله كما ينبغي ،

ابتاه ، لكن ، لا تقل شيئا لوالدتي •

من السهولة هنا ان نرى القوة العاطفية ، حتى ولو كان التعبير عنها خشنا ، هذه القوة التي استغلها كتاب المسرح المتأخرون . ثمة اشارات واضحة على التأليف المشترك فيما يدعى بحلقة (تاونلي) التي ربما تعود الى مدينة ويكفيلد . فبعضها مأخوذ ، بالبداية ، من سلسلة يورك ، او انها تعود الى مصدر مشترك ، وبعضها الاخر مستقل ، ليس له الا قيمة ادبية ضئيلة . في حين ان عددا قليلا منها ك (المسرحيات المرقمة ٣، ١٢، ١٣، ١٤، ٢١) تنفرد بفكاهة ارحب مدى وامضى شجاعة من اية حلقة من حلقات الاسرار الاخرى . اننا نجد في المسرحيات الخمس السابقة الذكر اشارات واضحة تنبىء عن يد كاتب متمكن من فكر مستقل وتعبير متميز . ان تلك المسرحيات تعالج موضوعات نوح والرعاة والعبادة واواخر ايام المسيح . ويتميز ما يدعى بمسرحية (الرعاة) الثانية باهمية خاصة . (مع ان المسرحيتين المرقمتين ١٢، ١٣ مسرحيتان تعالجان موضوع الرعاة ايضا) حيث فيهما تجري احداث مهزلة (ماك) واصحابه ، بما فيها من افعال لطيفة . ان الرعاة يعرضون وهم مشغولون (بثرثرة خشنة) فيدخل ماك عليهم ، وحين يضطجعون للنوم ، ينجح ماك في سرقة حمل . وعندما يتيقظون يجدون في البحث عما فقدوه . ويتقاطرون الى كوخ ماك فيقرعون بابه . ومن ثم ، يسمح لهم بالدخول فيرون مهذا ، وقد ققط الحمل فيه . فيريد الراعي الثالث ان يرى الطفل المفترض قائلا :

«اسمح لي ان اقبل هذه الخرقه وارفعها ،

يا للشيطان ، ما هذا ؟ ان له بوزا طويلا ،

الراعي الاول : لقد اخطأنا الهدف . انتظرنا عبثا

الراعي الثاني : سدته ولحمته نسيج مفتت ، ورائحته زنخة

نعم ، انه يشبه حملنا !

الراعي الثالث : كيف ؟ دعني امعن النظر

الراعي الاول : اقسم انه من النوع الزاحف ،

عندما يتعذر المشي عليه •

مـاـك : اناشدكم السلام • ماذا ؟ دعوني ارى ماذا تدفعون

انا الذي انجبته ، وتلك المرأة هي التي حملت به •

الراعي الاول : يا للشيطان ، ماذا نسميه ؟ ماك ؟ يالله ، وريث ماك •

الراعي الثاني : ليكن مايكون • عسى الله يعنى به • اقول ايتها الزوجة

انه طفل لطيف • حين يجلس على ركبتني امرأة ،

انه شيطان صغير مثير للضحك •

الراعي الثالث : اعرفه بوسم في اذنه ، وهو وسم جيد •

مـاـك : اقول لكم ، ايها السادة ، ان انفه معطوب •

حدثني احد الكتبة ، انه كان مسحورا ذات يوم

الزوجة : رأيت جنية اختطفته ، رأيتها بنفسني •

عندما دقت الساعة الثانية عشرة ،

اخذ شكلا محددًا من قبل •

الراعي الثاني : انكما الاثنان واقعان في شرك

الراعي الثالث : بما انهما اعترفا بسرقتهما ،

لنحكم عليهما بالموت •

مـاـك : ان اسأت مرة اخرى ، دونكما رأسي ••

الراعي الاول : انا اقول • في مقابل هذه الاساءة

دعونا نعرض عن الشجار والتلاعن ،

عن العراك والمهاترة ،

لننه الامر بسرعة ، لنلف (الحمل) بحرام •

لقد اصبح المشهد بواقعيته وحرارته ، مشهدا معروفا على نحو جيد ومع انه لايمكن مجاراته في أي مكان اخر ، فانه يصح اعتباره نموذجا بالقياس الى العديد من المشاهد حيث ينبعث نوع وحشي من الكوميديا الوطنية ليتخذ له طريقه نحو النور • وهكذا ، تدخل الفكاهة الى اشد المشاهد اربابا ، في مسرحية (الصلب) من الاشخاص الذين يمارسون التعذيب • انهم يصنعون الصليب ، ثم يضعونه في موضعه :

المعذب الثالث : حسنا ، كل شيء حسن • دعونا نرى ، من يحسن صنعا بيديه •

المعذب الرابع : دعونا نذهب الى النهاية الاخرى •
شدوا ايديكم بسرعة ، يااصحاب
واسحبوا هذه العصبة

المعذب الاول : دعونا نسحب معا ، يااصحاب ، في هذا المناخ
كي نرى كيف تجري الامور

المعذب الثاني : دعونا نرى الان ، فلنترك صخبكم
لنسحب الاعصاب ، عصبا عصبا
كيلا نبقى على شيء •

المعذب الثالث : كلا ، ايها الاصدقاء ، هذه ليست لعبة
لن نسحب مجتمعين
لقد رأيت مارأيت من بعيد

المعذب الرابع : كلا ، انا سعيد ، لان بعضهم مهتاجون
يتقلبون من جنب الى جنب بحثا عن شيء من الراحة

المعذب الاول : الافضل ، على ما آمل ، ان يسحب كل منا هذا الجبل حتى
نرى من منا يستطيع ان يخدع اصحابه في هذه العصبة •

المعذب الثاني : ان شئت ، فها انذا ، ساسحب كي تنجح في مهمتك .

المعذب الثالث : انت تسحب سحباً جيداً ، هاك نصف قدم !

المعذب الرابع : يارجل ، انت تهرف ، يقينا

انت لم تستطع ان تحرك (القدم) قط ،

اما انا فانتني افعل ماشاء !

المعذب الاول : هذا سحب جيد ، يا بني ، انت تجيد عملك ، هذا اليوم !!

المعذب الثاني : مرة اخرى ، اسحب ، فينذك في موضعها ،

اسحب بنية طيبة بعض الشيء .

المعذب الثالث : نعم اسحب الى موضع الاشارة .

المعذب الرابع : اسحب ، اسحب

المعذب الاول : خذ ماتشاء الان !

المعذب الثاني : دعونا نرى !

المعذب الثالث : آه ، آه

المعذب الرابع : سحبة اخرى !

المعذب الاول : الى هناك بكل قوتك .

المعذب الثاني : آه ، آه ، امسكوا ماتتم ماسكون به

المعذب الثالث : هكذا ، ايها الاصحاب !

ان بقية الامثلة الشاردة لمسرحيات الاسرار لا ينبغي ان تجعلنا نمضي الى ابعد مامضيها . مع ان حلقة (لودوس كوفنتري) حلقة مستقلة ، فيها مافيها من مواصفات ولاهوت خيالي ، فهي تستحق منا عناية اشد . ان هذه المسلسلة التي تتألف من اثنتين واربعين مسرحية ليست لها اية صلة بحلقة (جسد المسيح) الكوفنترية ، التي لم يبق منها سوى مسرحية ناقصة . وفي

اغلب الظن انها مثلت جميعا في اكثر من مدينة واحدة • وبغض النظر عن تلك المسلسلات البارزة ، فان ماتبقى منها لا يعدو بعض الاثار المهمة التي تضم ادوار الممثلين في مسرحيات صغيرة ذات طابع موعظ في بدائينه • وقد اكتشفت ادوار الممثلين هذه في شروزبري سنة ١٨٩٠ • وهي ترينا بوضوح كيف ان الترانيم اللاتينية التي كانت تنشد في عيدي الميلاد والقيامة قد طعمت تدريجيا بجذاذات من الحوار باللهجة العامية • فترنيمة الرعاة تعطينا الاساس الذي بنيت عليه مسرحيات (الرعاة) المتأخرة ، بينما ترنيمة (القيامة) تقدم لنا هيكل تمثيلية (عن من تبحثن ••) في حين ان ترنيمة (الرحالة) تعرض لنا المرحلة الاولى من تطور قصة ظهور المسيح لتلامذته ، تلك القصة التي ازدادت شهرة وشعبية مع مرور الزمن • اما معظم مسرحيات الاسرار المتبقية الاخرى شأنها شأن مسرحيات العجائب فليست لها الا قيمة جوهريّة ضئيلة • فمسرحية بنائي نيوكاسل ، تسري مسرى تقليديا اعتياديا في حين ان مسرحية (ابراهيم واسحاق) التي ربما تعود الى نورثهامبتن ذات اهمية لصلتها بالمسرحية الفرنسية (اسرار العهد الجديد) • اما مسرحيات (دكبي) المتمثلة في (اهتداء القديس بولس) و (القديسة مريم المجدلية) و (مذبحة الاطفال الابرياء) ففيها شواهد على القدرة ، في التأليف ، الا ان اية منها لاتستحق اهتماما مفصلا هنا •

يمكننا ان نسأل ، في الختام ، ماهو حكمنا النهائي ، على تقاليد الاسرار هذه ، فيما يخص تطور الفن الدرامي ؟ بديهي ، ان ثمة تقصيرات عديدة في هذه المسرحيات • فالبناء الدرامي فيها عشوائي ، لان وجود الحلقات لايسمح بالعرض المنظم للمادة الدرامية • كما ان روح المحافظة مهيمنة على هذه الدرامات اذ كانت القصص والانماط ماثلة قبل ان يكتبها كتاب المسرح • ومن هنا ، لم تتوفر للكاتب الدرامي الاجواء المنشودة ، ولو كان يمتلك وفرة من الابتكار الدرامي • كما ان تزمّت اللغة يؤثر فينا تأثيرا بينا،ذلك

انه من الواضح ، ان الكتاب كانوا مقيدون بمختلف القوافي والاوزان. التي كان يتوجب ان تتضمن في الحوار • ومن جهة اخرى ، كان ثمة امكانيات. عديدة للتقدم في المستقبل • فقد قدمت مسرحيات الاسرار الى الشعب. البريطاني تذوقا ينصب على العروض المسرحية ، وهي كذلك مهدت الطريق للدراما الاليزابثية ، في عهد متأخر ، واعانت على وضع الاساس للتطور اللاحق • وعلى الرغم من بعض التحديدات ، فان بعض كتاب المسرح اظهروا حيوية اصيلة : فاصبح قايين فلاحا انكليزيا جشعا نهابا ، ولم يعد الرعاة رعاة من فلسطين ، بل رعاة من الريف الانكليزي واصبحت زوجة نوح امرأة (سليطة اللسان ، لعينة) في احدى مدن الاقاليم • اما المشاهد. الجادة فعدت بدورها ذات نكهة واقعية ، على حين ان القتلة الذين يحيطون. بالمسيح في مسرحية ويكفيلد (الصلب) ليسوا سوى انماط من السكان. المحليين لاعلاقة لهم بالبيئة التاريخية • وعلى ذلك ، فان طلاوة مسرحيات. الاسرار هي التي تستحق منا الانتباه ، ذلك ان هذه الطلاوة ، فضلا عن. الاحساس بعنصر الشكل الدرامي الذي تأتي من دراسة الفن الكلاسي. هما اللذان قدما الينا امجاد الدراما الشكسبيرية •

٤ - تطور الدراما الحرفية : المسرحيات الاخلاقية والفواصل

يحدث في بعض مسرحيات الاسرار ان يتدخل احيانا تشخيص او. تشخيصات كالعذاب الجسدي او الشقاء ، ومثل هذه الشخصيات تفقدنا نحو التطور اللاحق في الدراما - أي نحو المسرحية الاخلاقية • ففي القرن الرابع عشر ، ثمة سجلات تتناول درامات الصلاة الربانية ، وقد صممت. خصيصا لاطهار انتصار الفضائل على الرذائل • ففي السنوات الاولى من. القرن الخامس عشر نثر على المسرحية المهمة (قلعة المواظبة) التي ترينا كيف ان. مبدأ مسرحيات الاسرار يمكن تطبيقه على نوع جديد من الموضوعات. الرئيسية • ومن اجل تنفيذ عملية الانتاج ، كانت تشاد سلسلة من المنازل

أو كما (تدعى سقالات أو منصات) ضمن دائرة تتوسطها منصة • وفي أقصى الوسط تقوم القلعة تحيط بها منصات كارو ومندس وبليال والشهره وديوس • أما اسلوب المسرحة فهو مماثل للاسلوب المتبع في عرض المسرحيات الكتابية (بالنسبة الى الكتاب المقدس) في غضون العديد من السنين الطوال • غير أنه من الواضح ان الشخصوص لم تكن مسئلة من الكتاب المقدس • وبدلا من تلك الشخصوص كان المتفرجون يرون امامهم ابطالا يمثلون الجنس البشري بأسره • فبجانب البطل الواحد كان يقف شخصوص ملاك الشر ، و (العالم) وبليال وكارو (الجسد) وبصحبتهـم اتباعهم الخطايا السبع ، وفي الجانب الاخر يقف ملاك الخير تعاونه ملائكة (الاعتراف) و (الغفران) و (التوبة) وستة من الالطاف الربانية • وفي نهاية كل مسرحية ينعقد مجلس للمناقشة السماوية تشارك فيها ملائكة (الرحمة) و (العدل) و (السلام) و (الحقيقة) في حضرة الاله (ديوس) الجالس على العرش الامبراطوري • يتضح من ذلك ، اننا في هذه المسرحية نكون قد تحركنا الى عالم درامي اخر ، حيث العقدة بدلا من ان تؤخذ من مصدر كتابي ، قد ابتكرها الكاتب المسرحي بالذات ، بينما تستوعب الشخصوص على نحو رمزي •

وثناء القرن الخامس عشر ، ظهرت مسرحيتان اخريان من النوع نفسه لترينا كيف تطورت المسرحية الاخلاقية • ففي نحو سنة ١٤٥٠ ظهرت مسرحية (الانسانية) حين يصغي فيها البطل الاصيل لفترة ما الى اغواءات جماعة خبيثة تتألف من (الشر) و (التنكر الجديد) و (الخوواء) و (هذه الايام) التي تؤول الى الندامة ، بعد ان تكون قد نالت نعمة (الرحمة) وفي نهاية تلك المرحلة انتج هنري ميدول مسرحية ذات فصلين تحت عنوان (الطبيعة) حيث البطل المولود من احشاء (الطبيعة) و (العقل) و (البراءة) يتحول الى انسان متعلق بالدنيا واغرائها ، بالكبرياء والشهوانية

حد العريضة ، لكن (الوداعة) و (الشفقة) و (الصبر) و (الثبات) و (السماح) تأخذ جميعا بيده لانتقاذه .

عندما تتصور مصطلح المسرحية (الاخلاقية) وعندما نضع في الاعتبار الشخص بصفته التجريدية ، نكون مدفوعين الى ان نفترض مثل هذا الضرب من التطور الدرامي تراجعا بدلا من ان يكون تقدما . اما شخصيات مسرحيات الاسرار فقد اضيفت عليها جميعا تقريبا اسماء شخصية ، ومع ان الاسلوب البدائي الذي استخدمه الكتاب غير مؤات لجعلها شخصا حقيقية ، فان اساس الدراما كان متجذرا في تربة الواقع ، بينما مثل هذا الاساس كان يمكن العثور عليه في عالم الافكار والمفاهيم الاخلاقية التي عرضت في مسرحيات من امثال (الانسانية) و (الطبيعة) . لذلك ، فرفض هذه الاعمال بصورة قاطعة ، لا يعدو كونه زيفا . والغريب في الامر ، ان في التحرك الى مملكة التجريدات هذه ، اقترب كتاب المسرح الى العالم المحيط بهم . اما في تقنياتهم التي ادخلوا فيها عناصر معينة ، فان هذه العناصر كان لها بالغ التأثير في الدراما الاليزابثية المتأخرة . فقد اضيفي على الشخصيات صفات معاصرة ، كما امكن اجتذاب الجمهور للمشاركة الوجدانية . وحتى في هاتين المسرحيتين المبكرتين استطاعت المشاهد ان تقدم الدليل على الحيوية الكامنة في هذا الشكل الدرامي . فالممثل في (الانسانية اليوم) عند دخوله لاول وهلة الى منصة التمثيل ، من خلال المتفرجين ، يقول وهو يتدافع معهم : (افسحوا المجال ، ايها السادة ، لقد انتظرنا وقتا طويلا ،

ها نحن قادمون لنقدم لكم اغنية عيد الميلاد) .

اما ممثل (الخواء) فهو لا يكتفي بذلك القول ، بل يدعو المتفرجين الى المرح والانشراح :

(اناشدكم ، ايها الملاك الابرار ، ان تغنوا معنا اغنية مرحة) .

ثم نسمع صوت تيتيفيلس الشيطان ، وهو يهدر : (هاانذا آت ،
وساقاي تحتي !) وعلى ذلك تقرر العصاة الشريرة ان تستغل هذه الفرصة
الفريدة لجمع المال ، فيقول (القناع الجديد) : (جئنا لجمع المال ، والا لن
نريد ان نرى أيا كان -) ثم يستطرد :

(غرضنا الروحي ، ايها السادة المبجلون ، هو ان نجمع المال ،
ان ذلك يسركم ، لان الانسان الذي يمتلك رأسا انسان عظيم) •
اما ممثل (اليوم) هذا فيقول لصاحبه :
(حافظ على ذيلك ، ايها الاخ الصالح ،
انه انسان مبجل ، ايها السادة ، لانه يحافظ على كرامتكم)
(فهو لا يحب القروش اليسيرة القيمة ، ولذا قدموا لنا الذهب الاحمر)
(ها انتم ترون وجوده البشع المقيت !)

في حين يقول القناع الجديد : (ما هكذا الامر ، من يريد ان يدفع ،
(فليدفع ماشاء ، القرش الحقير ، او الذهب الجليل)
الحادثة منعمة بالحيوية والجمهور واقع في شرك المسرحية • كذلك
الحال في مسرحية (الطبيعة) فان شخصية (الكبرياء) ليست شخصية مجردة
انه (اوزريك) زمانه في غلوه ولذلك نرى الممثل يقول : (انا احب الشعر
النابت على جانبي وجهي ، كيلا اظل خائفا من (البرد) الذي سيأخذ بخناق
رقبتي • اني افتل هذا الشعر ليلا ، وامشطه خلال النهار ، حتى يتألق
ويشعشع ، كأنه ذهب براق •)

(ردائي مفتوح ، وصدرتي من ساتين)

(فلتمطر ، فلينزّل الثلج بكثافة)

(فالدفع يحيط بي ، يدثرني)

(ولو كنت املك عباءة قصيرة)

(باردان طويلة ، اذ لصنعوا لفتى هذه المدينة سترة وصدرية)

عندما نستمع الى هؤلاء الاشخاص وهم يثرثرون فيما بينهم نحس ان
كلماتهم هي لغة الحياة الدارجة • اما (الفسوق) فان (الانسان) الذي يريد ان
ينضم الى جماعة المعريدين يتحدث اليه قائلا : (اواه، هل لكم رغبة في ايناسهم،
وايناس انفسكم • اتعرفون من سيكون مسرورا جدا ؟

الانسان : من

الفسوق : مارجيري •

الانسان : لماذا اكانت كثيية ؟

الفسوق : نعم ، قسما بسر القداس ! كانت مجنونة ابلغ الجنون •
كان الحزن مهيمنا عليها ، عندما سمعت بالحديث عن هذه
الفرصة •

ولانها كانت تحيا حياة الندم ، وكانت تريد ان تطفىء غلة
حزنها •

دخلت دير الرهبان الخضر ، الملجأ المقدس •

الانسان : هل فعلت ذلك حقا ؟

الفسوق : يالها من عاهرة طيبة صغيرة !

هل الملجأ ملجأ دين متزمت ؟

الانسان : اهن راهبات كغيرهن من الراهبات المعتزلات ؟

الفسوق : معتزلات ؟ ماذا تقول ، يااحمق •

ذلك اللباس لم يكن لباسا ساترا -

كن على حذر منه ، ان مايفعله هناك مكشوف ،

مفتوح كعين الاوزة ،

الانسان : هل من رجل يأتي الى صوامعهن ؟

الفسوق : نعم ، نعم • دفع الله ما كان اعظم ،
• انها مفتوحة بحرية لكل شخص •

الانسان : السن متزوجات ، كالاخريات ؟

الفسوق : متزوجات ؟ كلا ، ايها الاحمق •

• لو كن كذلك لما بقين هناك •

• انهن يستطعن ان يتزوجن ، لكن على افراد •

ان هاتين المسرحيتين او الثلاث مسرحيات المبكرة تعرفنا بشيء جديد
بمسرحيات مستقلة الهوية لانها ليست مجرد اجزاء من حلقات اكبر ، ولانها
تسعى الى ابتكار عقد (جديدة) لا اعادة معالجة القصص الكتابية ، وفي
حركتها من عالم التاريخ القديم الى البيئة المعاصرة ، ولاسيما في مشاهد
الصخب والعريضة التي تعكس ظروف الحياة المألوفة لدى جمهور المتفرجين
الذين يجتذبهم الممثلون الى العالم المسرحي • وفضلا عن ذلك ، فان تلك
المسرحيات تستلنا من بيئة اصناف التجار والصناع الى بيئة مسرحية مختلفة
تمام الاختلاف •

صحيح ان (قلعة المثابرة) قد مثلت باعداد مماثل لما كان يستخدم في
مسرحيات الاسرار كما ان مجموعة شخوصها الدرامية كان يقع تبعه
تفسيرها على جماعات من الهواة • وصحيح كذلك ان الهواة هم الذين
عرضوا (الانسانية) و (الطبيعة) • لكن هنا يتبين الاختلاف • ذلك ان كلا
من هاتين المسرحيتين ، لم يستخدم مشاهد ، بل هما انتجتا دون اية محاولة
للاعتدال على خلفية ما ، على ارضية قاعة من القاعات •

وبينما المسرحية الاولى كانت تستند الى موضوع عيد الميلاد ،
اقبلت شخوص المسرحية الثانية من الابواب الخلفية ، وعندما يمر كيس
جمع النقود بين الممثلين ، يعلق (القناع الجديد) قائلا : (علينا اولا ان نهاجم
صاحب البيت الخير) •

اننا لم نصل بعد الى عالم الحرفة الحقيقية ، لكننا قريبون منه • كان الممثلون يتألفون من مجموعة من الهواة المحليين ، لا من اعضاء الاصناف التجارية ، الذين كانوا يشاركون في الاحتفالات السنوية • بل ان الممثلين كانوا يؤلفون اتحادا غرضه المعين هو التمثيل أي — بكلمات اخرى — جمعية درامية هاوية اخذت تنشط في القرن الخامس عشر •

ومع ندرة السجلات المسرحية لهذه الفترة ، فانها كفيلة بتوكيد ماسبق قوله وفي غضون السنوات الاخيرة من ذلك القرن نشأت اتحادات (الممثلين) التي انتسبت الى مدنها او مقاطعاتها ، فنالت جزاء خدماتها ماتستحقه من مكافآت ، ثم سرعان ما فقدت هذه الاتحادات طابع الهواية • ان ما حدث يمكن ان يكون على هذا الوجه : كانت جماعة من المنشدين المتمتعين بالامتيازات ، المحسوبين على بيوتات اشراف الريف ، قد رأت ما كان الهواة يستطيعون فعله ، وبدافع الحسد لما كان يناله هؤلاء من جوائز مجزية ، اندفعت تدريجيا للانخراط في الفعاليات المسرحية • ففي عدد من المقاطعات تألفت فرق صغيرة ، لا تتجاوز احداها الاربعة ممثلين ، فكان بعض اعضائها ولا شك ، من المحترفين الذين يعود اصلهم الى طبقة المنشدين بينما كان غيرهم من النجارين والنساجين ، الذين اجتذبهم ألق المسرح • وابتغاء الدفاع عنهم ، وضعوا انفسهم تحت رعاية بعض السادة المتنفذين ، وفي قصور هؤلاء السادة عرضوا فعاليات اعياد الميلاد • اما في سائر اشهر السنة ، فكانوا يتجولون من مكان الى اخر ، بصفتهم ممثلين جوالين • وفي قرار صدر سنة ١٤٦٤ وضع هؤلاء (الممثلون) ضمن نطاق المنشدين بضمهم اليهم • وفي ثمانينات القرن لانستمع بوجود ممثلي الملك فقط ، بل بوجود اخرين كالذين كانوا يحظون برعاية ايرل ايكس ورتشارد ، أي الدوق كلوسستر الذي اصبح بعد ذلك (الملك رتشارد الثالث) •

يشير قرار ١٤٦٨ الى (ممثلي الفواصل) وفي سنة ١٤٩٤ وصف ممثلو الملك هنري السابع على انهم (ممثلو الفواصل) وهنا نجابه اول مرة مصطلحا دراميا ذا اهمية استثنائية • ومن الغرابة بمكان ان كلمة (فاصلة) تبدو كأنها انكليزية محضة • مهما يكن من امر فلو كان اصل الكلمة يعني مسرحية تمثل بين عروض شخصيات محددة ، فان ذلك الاصل لايهمنا كثيرا • انما الشيء المهم هو الواقع الذي يفيد : انه من نهاية القرن الخامس عشر حتى قرابة ١٥٧٥ ، اتخذت تلك الفواصل اهمية محددة تمام التحديد كنمط مسرحي ، قصير نسبيا ، معد للتمثيل من قبل فرقة قليلة العدد في بيوتات اللوردات • ومن ثم فهذا المصطلح اصبح يطلق على نماذج مسرحية تشكل الريبورتوار ، الخزين الذي يمد الممثلين المحترفين في غضون تلك السنوات • طبيعي ينبغي الا يفترض ، انه بظهور الفرق المحترفة الصغيرة ، انحطت الفعاليات المسرحية الاخرى او تلاشت • ففي القرن السادس عشر ظلت مسرحيات الاسرار في حيز التنفيذ ، كما كانت تنفذ منذ العديد من الاجيال المتعاقبة • اما الظروف المؤاتية لظهور الممثلين الجوالين ، فقد كانت مؤاتية لاعمال تمثيلية اخرى • والواقع ، ان بواكير سنوات القرن السادس عشر ترينا نموا واسعا متنوعا لكل انواع المغامرات المسرحية • فمنذ ثمانينات القرن الماضي ، كانت جامعة او كسفورد تظهر اهتماما بالعروض الاكاديمية • وسرعان ما اقتنفت كمردج اثرها • ان اعضاء حاشية البلاط ، اكتشفوا في وقت مبكر مسرات الفعاليات الدرامية • وقد احتضنت المدارس الكبيرة التمثيل المسرحي ، فوضعت في عداد مناهجها • وعلى الشاكلة نفسها شجع اطفال الكنائس الصغيرة الملكية لتقديم فعاليات مسرحية ولم تكن اسرة السير توماس مور وحيدة في الاهتمام بتلك المسرحيات المبكرة • وفي تاريخ متأخر قليلا ظهر الى الساحة رجال دين محترمون قلائل ، كجون بيل ، فاعترفوا

بما يمكن ان تقدمه الدراما من وسائل ممتازة لنشر الافكار الاخلاقية والدينية • وبالتوكيد ، ان العنصر الرئيس بين هذه الفعاليات المتنوعة كان يتمثل في الفرق المحترفة ، ومع ذلك ينبغي ان نتذكر ، انه ، بين سنتي ١٤٧٥ و ١٥٧٥ كانت الدراما تستمد قوتها من هذه المصادر المتعددة جميعا •

وفي سعينا لاقتفاء نمو الكتابة الدرامية ، في هذه الفترة ، ليس في الامكان ان تتبع بدقة التطور التاريخي ، او ان نميز بين مختلف الانماط المسرحية التي وضع اصولها الممثلون ، في شتى مناحيها ، ومختلف اتجاهات هؤلاء الممثلين • كل ما نستطيع فعله ، هو ان نعالج بواكير المسرحيات اليهودية ، منذ بداية القرن السادس عشر تقريبا ، الى نحو سنة ١٥٥٩ حين اعتلت اليزابيث العرش ، باعتبار تلك المجموعة ، مجموعة واحدة من المسرحيات ، لكي نستطيع دراسة اسهامات الستينات واوائل السبعينات ، حين كانت الفرق توسع نطاق اعمالها ، باعتبار ذلك العهد فترة انتقال بين العالم القديم وبين عالم شكسبير وزملائه •

يمكننا ان نبدأ بمراجعة المسرحيات الثلاث التي مازالت موجودة في شكلها المطبوع • وهي — (كل انسان) و (لوكريسا) و (هك الساخر) • اما اولى هذه المسرحيات ، فما زالت تمثل وتحظى بالتقدير ، بينما احدى قديميها مثبتة في القرن الخامس عشر ، والاخرى في القرن السادس عشر • ومع ما فيها من صلة ، على نحو ما ، بالمسرحية الهولندية (ايلكيريك) يمكن ضمها الى المسرحيات الاخلاقية ، في حين ان شكلها الواعي ، شكل درامي ، بحيث انها تتجاوز (قلعة المثابرة) و (الانسانية) او (الطبيعة) لانها تشير الى شيء جديدة • وبنوع من العاطفة البسيطة الطبيعة ، ترينا الموت الذي يتحكم الله به وهو يقترب الى كل انسان ، لذلك فكل فرد ، كل انسان ، يبحث بتلهف عن عزاء وعون من اخوانه البشر • الا ان الاخوة والقراة حطام الدنيا ، وكل الاعمال الدنيوية تهجره ، الا الاعمال الطيبة ، بما فيها من ضعف وتفكك هي التي تلازمه لتجاوز القبر وعبره بسلامة •

اننا لانستطيع التأكد من الممثلين الذين كانوا يخطرون في ذهن الكاتب المجهول ، عندما كتب عمله ذاك ، ولكننا نكاد نكون متأكدين من ان المسرحية الثانية (فلجنس ولوكريسا) كان المقصود منها ان تعرض من قبل جماعة من الهواة في احدى الدور الخاصة • ففي هذه المسرحية تستغل قيمة انسانية : فتاة عذراء تدعى لوكريسا تواجه عاشقين احدهما يدعى بيليوس كورنيليوس وهو نبيل ارسقراطي ، والثاني فلامينيوس وهو انسان خلوق من اصل متواضع • يمكن اعتبار المسرحية لحد ما نوعا من المناقشة الدرامية ، يعرض كل من العاشقين قضيته مدافعا عنها ، وفي النهاية تقرر العذراء مصير المسألة بان تقدم يدها الى فلامينيوس • ان هذا الوصف القصير للعقدة لا يوحى لنا باهمية خاصة ، غير اننا حين نعود الى النص ونصغي الى الشابين اللذين يدعيان (أ) و (ب) وهما يتجادلان ، ندرك اننا امام عمل من اعمال فنان ضليع • لقد اتى الشابين توا من حفلة اقامها احد الكرادلة ، وهما مفعما التأثير بمسرحية كان من المقرر ان تمثل ابتغاء امتاع ضيوف الكردنال • لم يكن من المفروض ان يمثل الشابين ، غير ان (ب) يعرف عقدة المسرحية فيخبر بها صديقه (أ) و (علي نحو عرضي ، ينسب الجمهور بمجرى المناقشة) ثم ، عندما يقبل الممثلون الرئيسون لالقاء ما يحفظونه من احاديث ، يتخذ (أ) موقفه مع احد الذين يخطبون ود (الفتاة) ، بينما يتخذ (ب) موقفا مقابلا ، وبذلك يدخلان على المسرحية نوعا من الكوميديا الخفيفة ، عن طريق تعليقاتهما وتقربهما من خادمة لوكريسا نفسها • ان هذه الوسيلة ، الى حد ما ليست سوى تطوير لتقنية استخدمت في (الانسانية) بقصد اجتذاب المتفرجين الى عالم المسرح ولكن هذه الوسيلة استخدمت استخداما بارعا ، الامر الذي يشير الى كيفية استخدام الحرفة الدرامية بأسلوب اكثر اناقة حتى في تلك الايام المبكرة •

اما المسرحية الثالثة (هك الساخر) فهي تختلف عن المسرحيتين السالفتي
الذكر ، وكان القصد منها ، على اكبر احتمال ، ان تنفذ من قبل ممثلين
محترفين • ففيها (الرأفة) و (التأمل) و (المثابرة) يتلاقين ليندبن شرور الزمان
في حين تشق (حرية الارادة) طريقها لتقول :

(افسحوا المجال ، ايها الزملاء)

(ماذا تقولون ؟ الست انا شخصية طيبة)

(يقينا انكم لاتعرفون مثل هذا الضيف)

(ماذا ، ايها السادة ، لي ان اخبركم ان اسمي هو حرية الارادة) •

وسرعان ماينضم (الخيال) اليها ، ثم يعقبها (هك الساخر) نفسه ، وهو
شخصية مرحة ، يتمتع المتفرجين بتقرير عن مغامراته قائلا :

(ايها السادة ، جلت في العديد من الاقطار ،

في فرنسا ، وارلندا واسبانيا ، والبرتغال واشييليا

والمانيا وفريزلند والفلاندرز وبرغوين وكالابريا

وبيوغل وآراغون) •

ثم يجتمع هذا الثلاثي ليضعوا (الرأفة) في مأزق حرج ، حيث يندب
حظه بتعابير تكاد تكون غنائية بقوله :

(ايها السادة المجلون ، كان يمكن ان يلعنوا الوقت الذي ولدوا فيه
(يقصد الناس)

(لان الزؤان استعلى على القمح ، لقد كدروني انا البريء دون ان
يعرفوا السبب)

لمحبة الله انني ساعاني مااعاني بصبر •

ربما سنقول (مرحى) للخطيئة المنتشرة الان •

ها ان الفضيلة قد تلاشت الى الابد ،

والاسوأ من ذلك ، لو انها لم تتلاش) •

وبعد كل هذه المكاييدة وهذا المرح غير الوقور ، تتحول العقدة الى
نهاية سارة ، بعودة (المثابرة) و (التأمل) لانقاذ (الرأفة) من الموقف الحرج •
بينما تتجنب (حرية الارادة) طرائقها الخبيثة •

فاذا اخذنا هذه المسرحيات الثلاث باعتبارها مؤشرات ، يمكن ان نرى
في الخط العام السبل المتنوعة التي كانت الدراما تسلكها ، في النصف الاول
من القرن السادس عشر •

ان التقاليد التي يمكن ان نسميها (مسرحية الهواة الاخلاقية) التي
تثبتت في (قلعة المثابرة) و (الانسانية) و (الطبيعة) والتي اظهرت شكلا من
التطور في (كل انسان) استمرت في اتجاهاتها العديدة • وعلى أيدي بعض
الكتاب مالت في اتجاهها نحو الشيمات السياسية بدلا من الدينية ، وفي
اشارتنا الى هذا الامر ينبغي ان نتذكر ان شؤون الكنيسة والدولة ، كانت
متشابكة بلا انفكاك في العهد التيودوري • وهنا تظهر مسرحية (المهابة)
لجون سكيلتون (نحو سنة ١٥١٥) وهي تقدم لنا شخصية مركزية متمثلة باحد
الامراء تدعى (المهابة) التي يقودها الى المتاهة (الوجه المزيف) و (التواطؤ
المقنع) و (فساد البلاط -) و (الحماسة) فينتهي بها الحال الى
(الفقر) و (اليأس) وبالتالي الى اختضان (الرجاء الصالح) و
(النجاة) • كان سكيلتون شاعرا ، وكانت مشاهدته حية • غير ان عمله
ذاك يجب ان يفسح المجال لمسرحية (هجاء العزبات الثلاث) ١٥٤٠-١٥٥٠
التي كتبها السير ديفيد ليندسي ، والتي انتجت عدة مرات في اسكوتلندة •
ان نواة هذه المسرحية الشديدة الطموح ، تتمثل في مناظرة تجري بين
(الاجتهاد) و (الاسراف) في حضرة (الملك الانساني) وهي مناظرة مزرکشة

بالكثير من الاحداث ، فيها نجد هجوما شديدا على الفساد بنوعيه الكنسي والسياسي ، بينما الشخصية المركزية فيها هو (الرجل الفقير) • ان ابيات ليندسي حارة وصريحة ، فيها قوة خيال ، تتجاوز أي شيء مماثل لنوعها في المسرحيات الانكليزية الاخلاقية المعاصرة • الا انها تظل فريدة وحيدة في اسكوتلندة يومئذ •

وهناك مسرحية شبيهة بالمسرحية السابقة بعض الشيء ، تدعى (الجمهورية) لمؤلف مجهول ، وقد مثلت في احتفالات عيد الميلاد من قبل فرقة من الصبيان سنة ١٥٥٣ • وفي هذه المسرحية يجد عامة الناس ممثلا لهم في شخصية (الشعب) وهي شخصية تجريدية تستخدم اللهجة العامية ، ولا تتردد عن ان تصب شكواها على شرور العصر • ومن اقوالها : (دعوا الفقراء يأخذون دورهم بعض الشيء) (نحن الشعب الجاهل ، المضطهد ، المعذب ، نهان ويساء الينا ، حتى السيد يسوع المسيح ، بما لاقاه من عذاب ومهانة ، لم يلق مالاقيناه ، منذ العديد من السنين) •

ان هذه المسرحيات الاخلاقية السياسية ، قد تبدو اول مرة ماثلة في اجواء بعيدة عن اجواء الدراما الشكسبيرية ، غير ان اهميتها بالقياس الى ماسيجد من فعاليات مسرحية ، اهمية عظيمة • ومن هذه المسرحيات تطورت في اخر الامر ، مسرحية الحكاية التاريخية ، اما كيف حدث ذلك ، فتصوره تصويرا ممتازا (الملك جوهان) لمؤلفها الكاهن المهتدي ، جون بيل ، الذي كتبها قبل منتصف القرن بقليل • انها في الاساس ، لا تختلف كثيرا عن المسرحيات الاخلاقية السياسية الاخرى ، في توكيدها المركز على عرض شرور الكاثوليكية بدلا من تركيزها على الكبرياء والوجاهة ، غير ان الاسلوب الذي استخدمه بيل في صياغتها ، يجعلها حلقة اتصال واضحة بين القديم والجديد ، بين المجرد والعياني • فحين نلقي النظر على بعض المشاهد ونجابه الشخصيات الدرامية كـ (انكلترا) و (التحريض على الفتنة) و

(النظام المدني) و (العامة) و (الثروة الخاصة) و (التظاهر) تتصور الامر كأنه لايتعدى المسرحيات الاخرى بالضبط • على اية حال ، ان المسألة الرئيسة الملاحظة ، هي ان بيل ، من اجل ان يجعل قضايا المطروحة ذات وزن اكثر ، يتجنب متقصدا ان يجعل الشخصية المركزية الامير السامي والملك الانساني ، انما بدلا من ذلك يرجع الى التاريخ الانكليزي واضعا الملك جون على عرشه المسرحي ، شادا اياه لاجمموعة من الفضائل التجريدية والردائل حسب ، بل بشخص متفردة كستيفن لانكتون والكاردينال باندولفوس ، وسيمون السواينسي • ان كل ما كان مطلوبا لخلق الحكاية التاريخية ، بالقياس الى الدراميين المتأخرين ، هو اقصاء التشخيص والالتصاق اكثر فاكثر بالاحداث التاريخية الواقعية •

جنبنا الى جنب مع هذا النوع من المسرحيات ، سعت مسرحيات النمط الاخلاقي الى نشر المفاهيم الانسانية والدفاع عن المعرفة وبث التعليم • وقد كان هذا الهدف هو هدف مسرحية (الطبيعة) ولم يلبث هذا الامر ان اتخذ طابعا تقليديا في اعمال متأخرة تبرز فيها مسرحية (الفطنة والعلم) (نحو ١٥٤٠) لجون ريد فورد ، بصفتها نموذجا لتلك الاعمال • كما هي الحال كذلك بالقياس الى مسرحية جون راستيل (الطبيعة والعناصر الاربعة) - نحو سنة ١٥١٧ - في المسرحية الاولى تدخل شخصية (الفطنة) وهي الشخصية المركزية بمعنية (الدراسة) و (الاجتهاد) و (الارشاد) • ثم سرعان ماتقبل شخصية (الملك) لتحطم قوتها ، بعد ان تكون قد وقعت في فخ اهواء (الكسل) الى ان تأتي شخصية (العار) فتتداركها ، لتعود الى احضان (العلم) و (العقل) • كما ان العلم يصبح في مسرحية راستيل الفضيلة العظمى التي تتمثل ، على نحو رئيسي في تعابير الاكتشافات التي حققها البحارة في عرض المحيط الاطلسي الشاسع •

يعرفنا جون راستيل بعدد من اصحابه المهمين • فقد تزوجت اليزابيث ابنة السير توماس مور ، كما اصبحت ابنته (حنة) زوجة جون هيوود ، كاتب العديد من المسرحيات ، التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالتقاليد المسرحية التي تنتمي اليها مسرحية (فلجنس ولوكريسا) • نحن الان في داخل حلقة (مور) التي كانت تهتم اهتماما انسانيا بالمسرح • ان راستيل ، الطباع الناشر فضلا عن كتابة مسرحيته المنوه عنها سابقا ، قد نشر اقتباسا اسبانيا لكاتب مجهول بعنوان (سيليسيتينا) — ١٤٩٩ — تحت عنوان جديد هو (كالستو وميليبيا) وبذلك لفت انتباه القراء الانكليز الى دراما — قصصية كان لها دور بارز في المسرح الاوربي عموما • تحدثنا قصة هذه المسرحية كيف ان كالستو وقع اسيرا في غرام ميليبيا ، فما كان منه الا ان وضع ثقته كلها في خادمه سيمبرونيو ، الذي يرتب له موعدا للقاء المومس سيليسيتينا • ان البطلة تكاد تقتنع بضرب موعد مع البطل ، في الوقت الذي يخبرها فيه ابوها دانيو عن رؤياه لحلم مشؤوم • فتعترف ميليبيا بنيتها الخاطئة ، بوجل وخوف وبذلك ينتهي الفعل بدعوة حارة الى الفضيحة • وهكذا ، فان النسخة الانكليزية تختتم بخاتمة اخلاقية صرف • الا انه يبدو واضحا الوضوح كله ان نية المؤلف موجهة ، بالاساس ، الى المكيدة ، اما الاجزاء الاكثر حيوية فهي تتمثل في شخصية سيليسيتينا التي هي نموذج لشخصية مربية جوليت ، حين تنغمر انغمارا تاما في مطارحاتها الشهوانية بحيث تستطيع ان تروي قصة مطولة ، باندفاع واضح :

النعمة التي تفضلت بها سيدتنا على ابنها ،

هذه النعمة نفسها امنحها لكم جميعا

سيمبرونيو يبحث عني هنا ،

وقد قيل لي اني سأجده هنا ،

حينما احكي لكم حكاية لطيفة •

كانت عندي خلية سيمبرونيو ، وهي امرأة محبوبة ♦
كنا امس ، نكاد نكون عاريتين يلفنا العار ،
فابلغتني انها تحب كريتو اكثر من حبيبها او نحو حبها له
كان كريتو هذا وايليسيا يحتسيان الخمر ،
في بيتي ، وكنت انا ايضا اشاركهما في المسرات
وكما شاء الشيطان ، ونحن لانعرف ماشاء ،
اقبل سيمبرونيو علينا ، على حين غرة ،
عند ذاك تشبثت ما استطعت بافانين فجوري ،
فاضطجعت كريتو الى غرفة مهدتها له ،
كي اخفيه ، في مخدعي بين ♦♦
وحملت ايليسيا على الاشتغال بالخياطة ♦
واخذت انا اغزل ♦♦
نحن لانعرف شيئا عن من اخبر سيمبرونيو ♦
طرق الباب ، فادخلته الى غرفتي
فتظاهرت بما استطيع ان اتظاهربه ،
احتضنته بين ذراعي ، وقلت له : (انظر ، انظر
من يقبلني ، انا وايليسيا لن نقبلك
تظاهرت ايليسيا بالحزن ♦ وظلت تخطط دون كلام ♦
قال سيمبرونيو : (لماذا لاتكلمين ، ماذا دهاك ؟)
فاجابت : (اليس من سبب ؟)
قال : (كلا ، يقينا)
فقلت : (ياخائن ، انت تعرف جيدا ♦

اين كنت كل هذه الايام ، بعيدا عني ،
 ليصبك قرح وليأخذك الموت الشرير !
 قال : سلاما ايليسيا ، لماذا تتكلمين هكذا ؟
 اواه ، لماذا تحملين نفسك حملا على هذا الحزن ؟
 نار الحب اللاهبة لم تنطفئ بيننا بعد ،
 حتى ان قلبي معك حيثما ذهبت •
 فراق ثلاثة ايام وتقولين ماتقولين •
 قسما ، اراك انت الملوثة) •
 والان انتبهوا جيدا ، هاهي بداية اللعبة •
 كريئو ، مازال مختبئا في مخدعي الاعلى •
 اتصوره متمللا ، وقد قض مضجعه
 سمع سيمبرونيو بذلك ، فتساءل من في الداخل •
 في المخدع ، من (يتخبط)
 قالت : (من ؟ انه عشيقتي ، لعل قدمك تزل بك ؟
 قال : (هذا ماسيحدث للكثيرين) •
 قالت : (اصعد، وانظر بعينيك ان كان ذلك حقا) •
 قال : (حسن ، ساذهب) •
 قالت : كلا ، لا ارى ذلك الامر كذلك •
 (هيا ، سيمبرونيو ، تعال ، دع ذلك الاحمق وحيدا
 انها لم تحزن الا لفراقك الطويل • هاهي حائرة ، حتى كادت تفقد
 عقلها) •
 قال : (حسن • ومع ذلك ثمة شخص هناك) •

قلت : (ألا تعرف ذلك ؟)

قال : (بلى • أناشدك ان اعرف واقع الامر •)

قلت : (انها مومس ، ارسلها احد الرهبان

ثم ضحك • فقلت : (نعم • تكفيها الكلمات • في هذا الشأن •

ها نحن امضيينا وقتا طويلا ، بلا طائل)

اللغة هنا لغة حية ، بحيث نستطيع ان نستوعب استيعابا جيدا كيف
ان مثل هذه المسرحية في استطاعها حث كتاب المسرح عندئذ على صياغة
اساليبهم الكوميديية واغنائها •

ومسرحيات هيوود تتحرك في الاجواء نفسها • فعقدتها بسيطة ، غير ان
الحوار فيها يتميز بالحيوية والمرح والبراعة • فـ (الرجل الفطن والمغفل) —
نحو ١٥٣٣ — تتخذ شكل مناقشة بسيطة بين شخص مثقف وبين شخص
جاهل ، بينما مسرحية (لعبة الحب) — المطبوعة سنة ١٥٣٣ — تعرض لنا
مناقشة في شكل اكثر اكتمالا • تشتمل هذه المسرحية على اربعة شخوص —
المحب غير المحبوب ، المرأة المحبوبة غير المحبة ، العاشق المحبوب ، الشخص الذي
لا يحب ولا يحب • ومع ان هذه الشخصيات لاتمتلك اسماء علم معينة
متفردة ، فان العالم الذي تعيش فيه يمثل عالم كاستروميلييا • نحن نستمع
الى الشخص الذي لا يحب ، ولا يحب ، وهو يتهادى في مشيته على مقربة
باب احد البيوت ، وهو يقول :

قالت احدهن : (اطرق الباب طرقا هينا)

كانت القائلة امرأة حكيمة طاعنة السن ،

مالبت ان استطردت : (مالحلى طلعتك ، جئت تبحث عنها)

قلت : (اماه ، كيف حال حبيبتي ؟)

فصاحت : (لقد ماتت المسكينة ، جراء غيابك)

يمكننا ان نستخلص من ذلك انطباعا لا يتجاوز انطباعنا عن سيلبستينا وهي
تثرثر • اما مسرحية (لعبة المناخ) — المطبوعة سنة ١٥٣٣ — فقد خطت
خطوة اخرى في مضمار الفن ، حيث توسعت المناقشة لترتبط بمجموعة
من الشخصوص ، فجوبتر ، على مانعلم ، يصاب بشيء من التبرم ، عندما
يسمع ان العديد من ابناء البشر منزعجون من المناخ الذي يمدهم به الاله •
لذلك يقرر استدعاء (التقرير المرح) ليحقق في القضية • فاحد السادة يطالب
بأيام (جافة مضببة وبريح هادئة ساكنة) ، في حين يصلي تاجر ما طلبا لمناخ (عاصف
لاضباب فيه ، والريح صالحة للقياس) • اما حارس الغابة فيريد مناخا
(هائجا ، تشتد فيه الرياح) في حين ان صاحب طاحونة الماء يبحث عن المطر
جادا ، فيواجهه صاحب المركب الشراعي ، الذي يرغب في هبوب النسيم
لدفع اشرعته • ثم تتلو هؤلاء سيدة مبعلة لا تريد غير (مناخ رطب) اما
المكوي فهو يسعى بحثا عن النهارات الصاحية ، في حين ان الصبي الصغير
لا يهتم بشيء اهتمامه بـ (الكثير من الثلج ليكون في مستطاعه صنع كرات
ثلج كثيرة) وفي مقابل هذه الطلبات ماذا يستطيع جوبتر المسكين صنعه
سوى تقديم مختلف انواع المناخ استنادا الى ارادته الحرة • من الواضح
اننا هنا نبتعد عن عالم التجريدات والتعليم ، الى عالم تتشكل فيه عناصر
المهزلة (الفارص) والكوميديا الاصيلة •

ان المهزلة والكوميديا تنجمان بوضوح اكثر ، في ثلاث مسرحيات
اخرى لم يثبت على وجه التاكيد مصدر تأليفها ، غير انه من المرجح ان تكون
صادرة من قلم هيوود الذكي الفطن • ففي (الرجل السمع والراهب) — ١٥١٩ —
يعتلي احد الراهبان المسرح فيجد في قبالة (رجلا سمحا) فينزعج من ذلك
اللقاء ، ومن ثم يتشاجران ، بشأن فضائل ووظائف كل منهما ، ويبدأ كل
منهما بالقاء موعظة بحثا عن تفنيد آراء صاحبه :

الراهب : ايها الشعب المتعب ، في هذا الموضع من الكتاب المقدس —

المسامح : ايها السادة الاجلاء ، ستفهمون —

الراهب : هل الامر متعلق بك انت الذي لا يملك ادبا ؟
المسامح : البابا ليو العاشر هو الذي منحنا ما منحنا بيده —
الراهب : هل جرى ذلك بلساننا الانكليزي ؟
المسامح : وكذ البابا ذلك باوامره وقراراته —

اما (القس والجار الثرثار) فهما عبثا ما يحاولان اخفات الضجة التي اثارها • ليس في هذه المسرحية مايمكن ان يعتبر عقدة حقيقية • وهذه الحال تنطبق كذلك على مسرحية (Four P.P.) نحو ١٥٢٠ — بيد ان الحوار هنا حار ، على حين تقدم الوضعية القصصية مجالا واسعا ملائما للقليل والقال الذي يضفي الحيوية على المسرحية شأنها في ذلك شأن (كالستووميليبيا) و (مسرحية الحب) • وفي الاخيرة يلتقي حاج ومسامح وصيدلي وبائع متجول ، وفي سياق المنافسة يتفقدون على مسابقة تتناول سرد مجموعة من الاكاذيب • وعندما توشك المسرحية على الانتهاء يوضح المسامح ان احدي صديقاته قد توفيت ، فاعلن انه سيذهب الى الجحيم بحثا عنها ، وهناك يلتقي بشيطان لطيف المعشر :

يقول الشيطان : نحن مسرورون بلقياك ، ما اسم من تريد ارضاءه ؟
فيرد (المسامح) : فليكن من يكون شريرا كان ام صالحا ،
انا لم آت الا بحثا عن اثني شيطانة •

فقَالَ : ماذا تدعوها ، يا ابن الساقطة ؟

قلت : اسمها مارجيري كارسون ، حق اليقين

فرد ابليس : بشرفنا اقسام الان ، أن ليس في الجحيم شيطان ،
سيحتفظ لنفسه • ولو كانت لك اثنتان وعشرون غيرها ،
لكان ينبغي ان يعدن معك ، لولا يد العدالة •

يوضح هذا الشيطان ، ان النساء سليات الى حد ان الحياة في الجحيم
اصبحت عبثا لا يطاق . وعندما يصل المسامح هذا القسم من قصته يبدو
متأكدا من فوزه بالجائزة . ولكن الحاج سرعان ما يقاطع الجماعة بان
يلاحظ ان هذه الحكاية حكاية استثنائية ، فهو في مختلف تجاربه لم يجد
امراة قط تجاوزت نطاق الصبر والاحتمال ، ومن اجل هذه الاكذوبة جوزي
الحاج مباشرة باكليل العار اما ، في الختام ، فان المناقشة في مسرحية (جوهان
جوهان) - نحو سنة ١٥٢٠ - تتكامل في عقدة بسيطة . ان استهلالها ممتاز
اذ يتمشى على المسرح رجل واقع في اسر زوجته ، تعنون المسرحية باسمه .
وسرعان ما يهيمن هذا الرجل على انتباه الجمهور بقوله :

(ايها السادة ، اسرعوا جميعا ، الا تعرفون اين ذهبت زوجتي ؟
حتى نرى من منا يستطيع ان يخدع اصحابه)

ثم يخبر الجمهور ، ان (زوجته) لا يقر لها قرار ، حتى انه لا يتمالك
نفسه من الهياج والتأثر ، ولذلك فهو يعد الجميع ، انها ما ان تعود الى
البيت حتى تلقى ماتستحق من ضرب مبرح :

(كل ضربة ستلقي بها ارضا ، وسأسحبها من شعرها ، في عرض البيت
وطوله)

(اذا مجنون لاني لم اضربها الى الان ، لكنني ساجازيها الجزاء الاوفى)
(كيلا توجد زوجة بين السماء والارض ، نالت ضربا نصف مانالته)

ثم سرعان ما يبدأ الشك يخامره :

(أن تضرب ؟ نعم . لكن ماذا لو ماتت بسبب الضرب ؟

ربما عندئذ ، سأشوق عاجلا .

وعندما اكون قد اشبعتها ضربا ، الى ان تلفظ انفاسها ،

بعد ان نالت حصتها ، بمئة ضربة سوط

ماذا تظنون ، هل انها ستصلح ؟

كلا ، قسما بسيدتنا ، ان الشيطانة ، لن تنصلح قدر شعرة !

واذن ، لن اضربها ابدا ♦

مهما يكن من امر ، فان هذا التأمل ، يعود به الى غضبه من اساليبها المختلفة : فيقرر ان لا بد من معاقبتها ♦ ثم تخطر على باله خاطرة تتناول ماسيقوله زملاؤه فيه ، فيتصور احد جيرانه متسائلا :

(جوهان ، جوهان ، تصرب من ؟

فاقول : قسما بالعدراء ، اضرب زوجتي اللعينة ♦

اضرب اقدر امرأة ، في قيد الحياة ،

لم تعمل شيئا غير الذهاب والمجيء عبثا ،

انني لم استطع ان احتفظ بها في البيت قط) ♦

عند ذاك اظن ان صاحبي سيقول :

(جوهان ، جوهان ، اطرحتها ارضا ، مرغها

اضربها ضربا مبرحا)

وحينئذ ساقول : (كلما ضربتها زادت سوءا)

وعند ذاك سيقول (صاحبي) : (لا تضربها ابدا) ♦

فسأرد عليه : (ان هذا امر كئيب ، اليس لي حق ان اعاقبها ، كما اظن؟

وفي هذا مافيه من سوء يتجاوز كل سوء ،

الناس سيهزأون مني ، حين يسمعون صراخي ،
ومن اجل تفادي ذلك ، سأتوقف من معاقبة زوجتي ،
حتى أستطيع ان ابقيا في البيت •
ليس في ذلك خير ؟ بلى ، قسما بالقديسة مريم •
ان في ذلك مافيه من فضل للانسان المخلص ، الذي
يعاقب زوجته من حين الى حين •

وهنا ، يشتد غضبه مرة اخرى ، وفي هذه اللحظة المناسبة ، تدخل زوجته
تايب الى المنصة في اعقابه ، فيجري هذا الحوار بينهما :
تايب : كيف ، ستضرب من ، ايها النذل ؟
جوهان : تايب ، من ، انا ؟ كلا ، معاذ الله •
تايب : نعم ، سمعتك تقول : انك ستضرب احدا •
جوهان : قسما بالعدراء يا زوجتي ، الموضوع لم يتعد السمك المقدد في
شارع التيمس ،
السمك الصالح لا طعامنا في الصوم الكبير •
كيف ، تايب ، كيف فكرتي فيما عنيته ؟
تايب : قسما بالعدراء ، اني سمعتك تزعم ، على ما ظن ،
الا تترك هذا الزعيق ؟

يا للشيطان ، كيف تتصرف مثل هذا التصرف ؟
ايها النذل ، هل سنبقى دائما ، ندور في هذه الدائرة ؟
جوهان : كيف يا زوجتي ، تقولين ماتقولين ؟ الا تحسنين الظن بي ؟

انك ستأتين الى البيت باطمئنان ، حالما اشعل النار ؟

تعالى ، دفئي نفسك ، تايب ، حبيبتى ،

انا لن ابغى شخصا سواك •

ان الاحساس بما هو مؤثر في المسرح مائل بوضوح في هذه المقدمة المسرحية ، كما ان الفعل اللاحق يتفق مع ماتعد به الحادثة الاستهلالية • ذلك ان الزوج التعس ، امر بالذهاب ، بالرغم عنه ، لدعوة القس كي يشاركهم في تناول الحلوى التي اعدتها تايب • ولما كانوا على وشك الجلوس ، يصدر اليه امر اخر بجلب قليل من الماء من البئر • وحين عودته يكتشف ان الدلو مثقوب ، وتبعاً لذلك يضطر الى الجلوس بالقرب من النار ليذيب شيئاً من الشمع ابتغاء اصلاح الدلو ، بينما كان القس العشيق والزوجة مشغولين بازدراد اخر لقمة من الحلوى • وينتهي فعل المسرحية عندما يعجز الزوج عن تحمل الاهانات التي انصبت عليه ، فيثور على حين غرة ، ويطرد القس وزوجته من البيت •

وفي الوقت الذي كانت تكتب فيه هذه المسرحيات للهواة ، كان الممثلون المحترفون يضيفون مسرحيات جديدة الى خزينهم المسرحي ، فضلاً عن تخصصهم في مسرحيات (الفواصل) التي تماثل مسرحية (هك الساخر) • ان معظم مسرحياتهم تلاشت ولم يبق لها الا ان اثار ، وتبعاً لذلك ، لم يعد ثمة اساس ثابت لاصدار احكام بخصوص المادة المسرحية التي كانوا يقدمونها الى الجمهور سواء في قاعات اللوردات ام في الارياض • ان ماتبقى يكفي ، على الاقل ، لوضع بعض المقترحات عما كان ينبغي ان يقدموه • ان امثال مسرحيات (الفواصل) تلك التي انحدرت اليها تشير الى الجهود التي تمثلت في الربط بين البناء المسرحي الجيد وبين الفعل الكوميدي • وفي تلك المسرحيات يجتذب انتباهنا عنصران تقنيان ، الاول ينحصر في استخدام التكر

والثاني في تثبيت الشخصية الدرامية المعروفة بـ (المهرج) • يبدو ان وسيلة التنكر قد انبثقت الى حد ما من نموذج المسرحية الاخلاقية بالدرجة الاولى فالبطل ، او على الاقل ، الشخصية المركزية في المسرحية ، تقترب منه شخص شريفة ترغب في الامساك به فلو جاءت اليه باشكالها ، ربما ابعدا عنه دفعة واحدة ، لذلك تتظاهر تلك الشخص بكونها شخصا اخرى • وقد استخدمت هذه الوسيلة على نحو مستمر ، بحيث اصبح من الممكن ان نتصور ان تعويد جمهور المتفرجين في القرن السادس عشر على تلك الوسيلة قد ساعد على توضيح شعبية العنصر التنكري في الدراما الاليزابثية المتأخرة • ان وسيلة التنكر هذه ، في اغلب الاحيان ، كانت ترتبط بشخصية (المهرج) وهي نمط درامي ، كان متغلغلا في بواكير المسرحيات (التيودورية) وهذا النمط يتعذر على التحليل بعض الشيء • ان معظم المؤرخين الدراميين الحديثين يميلون الى تفسير شخصية (المهرج) على ان مصدرها يرجع الى الخطايا السبع المميتة التي تتضمنها تقاليد المسرحية الاخلاقية • اما ارشادات شكسبير الى شخصية (المهرج) وبيده خنجر الغضب الذي يسخر من الشيطان ، ففيها ما ينبىء بعلاقته الشيطانية • ومع ذلك فليس في هذين الزعمين ، ما يمكن اعتباره شاهدا حقيقيا • صحيح ان شخصية (المهرج) كثيرا ما تتصل برذائل المسرحية الاخلاقية ، غير انها تبقى متميزة عنها ، اما المسرحيتان الوحيدتان اللتان تظهر فيهما شخصيتا (المهرج) و (الشيطان) فهما مسرحيتان متأخرتان زمنيا • ثم انه من الملاحظ ان مصطلح (المهرج) يظهر ، في اغلب الاحيان ، مطبقا على شخص (كالذي لا يحب ولا يحب) ، و (التقرير السار) ممن لا علاقة لهم بمثل الرذائل مطلقا • وفي الواقع ، ان اسمي (الذي لا يحب ولا يحب) و (التقرير السار) يقدمان لنا دليلا لفهم وظيفة الممثل الدرامية • وبينما هو يشخص على المنصة احيانا ليقوم بدور (الاقناع السياسي) او حتى (الخطيئة) نجده في الاساس شخصية لا اخلاقية تماما يحيا كيفما اتفق ، نراه في احيان اخرى ،

يعمل بقصد الاضحاك حسب • انه يحبل المتفرجين في المسرحية على الدعوة الصارخة (هيا ، افسحو المجال افسحوا المجال !) وما ان يدخل الى خشبة المسرح ، حتى يظل مشدودا الى الجمهور باستمرار معلقا ومتسائلا • اما اسهامه في الحوار فاكثر اتساعا من اسهام زملائه ، باغناء ذلك الحوار بكلمات صاخبة راغبة كما يجب ان يثرثر باسماء الاماكن التي يحفظها ، كذلك يجب ان تنال الكلمات من فمه متدحرجة • • كأن يقول :

(النفايات ، الحثالة ، الاسمال ، قلامة الاظافر ،
الامتعة ، الدهماء ، الجذاذات ، الحصص ،
الغرائب ، الفتات ، التوافه ، الافلاسات ، الشظايا ،
القطع الممزقة والمرقعة ، عرق الشوائب ، والكشط ،
والحيوانات البرية والاطفال المتشردون ،
وخض اللبن واقتناص الطرائد وازدراء الغنائم •
وجمع الثمار والاصابات القاتلة ، والمصادرات العمياء
والغرامات ، والالغاء ، والمبالغات ، والضيايع ،
والافساد والافراط ، والكسب المفاجيء
والمزق وجز الصوف والاجور الضئيلة
كل هذه الاشياء التي تحتاجها (يقصد عشيقته)
تملا الجزادين التي احملها •)

ان كلاد كلاحمق في الرقصات الفوكلورية ، يمرح ويغني ويتبختر ،
ولعل اسمه ، كما اقترح سابقا ، لا يرتبط مع كلمة Vices بل هو مشتق من
اعتساره بالخوذة Visor او Vise انه يغني الكثير من المشاهد المبكرة هذه.
وبعد وقت طويل من غيابه الشخصي ، على خشبة المسرح ، تبقى روحه
مرفرفة على الدراما اللاحقة •

هـ - الكوميديا ، المأساة ، الكوميديا المأساوية •

ان نظرتنا ، على قصرها ، بشأن الدراما التيودورية قد حملتنا الى ما يتجاوز قليلا منتصف القرن • وفي غضون هذه الفترة اخذ الناس رويدا رويدا يطلعون على المسرحيات بلغات اخرى قديمة ومعاصرة • فالمسرحية المدرسية كالمهزلة (جاك المشعوذ) - نحو ١٥٥٠ - تستند ، في عقدتها الى مسرحية (امفيترو) لبلاوتوس • كما انها ، في الوقت نفسه ، تقدم لنا جاك ممثلا المهرج المحلي ، واضعا دائما ثقة الجمهور في شخصيته :

لعل رب السماء والقديس الحبيب يوحنا ،

يريحانكم ، ايها السادة ، جميعا ،

وانت ايها السيد ايضا ،

خبروني ، ايها السادة ، اتضرع اليكم ،

الم اعوض تاجري خير تعويض ؟

ان هذا المزج ، على وجه الدقة ، بين العناصر المحلية والكلاسية والموحي بها من الكلاسية هي التي ادت الى تطور المسرح الذي انجب شكسبير • وبعد اجتيازنا منتصف القرن ووصولنا الى السنوات التي سبقت اعتلاء الملكة اليزابيث العرش ١٥٥٩ نجد انفسنا مسرحي الخطى • وتزداد وتيرة السرعة حين نصل العقد الذي اعقب تنصيب الملكة • فعلى حين غرة ، اتخذت اشكال الدراما التي كانت تتطور تطورا بطيئا طابعا جديدا ، ويعود الفضل في ذلك الى جهود الهواة من جهة ، والمجالات الجديدة من الفعاليات التي توصل اليها الممثلون المحترفون من جهة اخرى •

ففي حوالي سنة ١٥٥٣ مثلت مسرحيتان كوميديتان تشيران الى انقطاع سعاد مع الماضي • كانت الاولى تحت عنوان (ابرة غامر غرتن) التي كتبها ((السيدس)) وقد عرضت في (كلية المسيح) في كيمبردج ، والثانية وكان ينوي عرضها مدرسيا في (ويستمتر ، على وجه الاحتمال) وعنوانها (رالف رويستر دويستر) وهي من تأليف نيكولاس اودال •

ان تأثير الفاصلة المسرحية والكوميديا الكلاسيكية في (رالف رويستر دويستر) تأثير واضح يمكن اقتفاء مساره . اما بخصوص شكل المسرحية المعنية فان تيرنس هو الاستاذ الذي اقتفى اثره وفي وسعنا ان ندرك مدى ماتعلمه كتاب المسرح حينذاك منه ، في اتجاهين متميزين . لم يعلمهم تيرنس كيف يصوغون حدثا هزليا حسب ، بل كيف يطورون عقدة كوميديية تطويرا متكاملا ايضا . ومن هنا ، ف (رالف رويستر دويستر) ليست عملا هزليا ولا طرحا لمناقشة . انها كوميديية مفعمة بالاحداث والمكائد ، ومرتبعة ومنظمة بصورة جيدة . وفضلا عن ذلك ، فان تيرنس اوضح لكتاب المسرح الانكليز ، كيف يمكن تنويع الشخصيات المسرحية ورسمها ، فالعشاق الاذكياء والاباء الشيوخ المحنكون والخدم المتحايلون ، والجنود الصخابون ، الذين تعرضهم دراما القرن السادس عشر ، يستوحون افعالهم من نماذج تيرنس الى حد كبير . اما احتذاء تيرنس احتذاء تقليديا ، فربما كان سيؤدي الى التبلد والتفاهة . وكما تثبت (رالف رويستر دويستر) فان الكتاب الانكليز ، في ذلك العهد ، تمكنوا من توطيد التقاليد الدرامية المحلية ، كي يحافظوا على حيوية مشاهدتهم . وقد تكون (رويستر دويستر) نسخة ثانية من الجندي المتباهي الصخاب الذي تعرضه المسرحيات الرومانية . غير ان زميله ماثيوميريكريك ، يدين بوجوده الى نمط مسرحيات (المهرج) الشائع انذاك كما هو واضح .

اما الحيوية في هذا التطور الدرامي الجديد ، فيمكن ان ترى بجلاء في مسرحية (أبرة غامر غرتن) ومرة اخرى نجد تأثير تيرنس كامنا في المسرحية فبدلا من ان نجد انفسنا محاطين ببيئة المدينة، نرانا مدفوعين الى بيئة ريفية حيث الشخصيات القروية الانكليزية ماثلة ، ومن ثم فهي مدينة بشيء يسير او بلا شيء بالقياس الى النماذج القديمة . عقدة المسرحية بسيطة وهي تتمثل في ضياع ابرة ثمينة ، وما اعقب ذلك الضياع من شكوك وصنوف الحسد التي تضاعفت

بسبب نزوات ديكون التي تحمل على المرح والانشراح • اما براعة الكاتب.
فقد توطدت بأسلوبه الحاذق الذي نجح في الهيمنة على انتباه الجمهور بانعطافات.
الفعل وحرارة حوار ه •

ان هذه الاشارة الى الحوار تذكرنا بامر مفاده : انه بينما يحتاج التعبير
الدرامي تخطيطا دقيقا بارعا لاقامة المشاهد ، فان عمارة الشكل وحدها لا تخلق.
مسرقيات جيدة سواء اكانت كوميدية ام مأساوية ، ذلك ان الكاتب ينبغي
له التمكن من السيطرة على واسطة ملائمة مؤثرة تكون في خدمة حوار ه •
ففي عهد مسرقيات الاسرار ، كان العديد من الخطب يتألف من ابيات.
ينتظمها كيان شعري متنوع ومعقد احيانا • وقد انتقلت هذه الاشكال الشعرية.
المنقطعية الى القرن السادس عشر • اما في غضون اوائل الفترة التيودورية فقد.
حدث امران : اذ مال كتاب المسرح اكثر فاكثر الى البحث عن اوزان ايقاعية.
ادعى الى البساطة ، وبالتدريج اخذوا يدركون ان القيم الدرامية المؤثرة يمكن.
استنباطها بتخصيص اوزان معينة لشخص او اوضاع خاصة • وهكذا، ففضلا
عن تلطيف الاسلوب (الشعري) تثبت مبدأ غامض ، من خلاله ، استخدمت.
اشكال ايقاعية خارجية للتعبير عيانا عن اغراض كتاب المسرح • وتوضح
(مسرقيات المناخ) لهيود هذا الامر توضيحا جيدا •

ومن هنا ، احتفظ لاله جوبتر القادر على كل شيء ، بقواف ملكية
فخمة ، كما في :

من هنا الان ، وفي الامد البعيد ، لنردد ذكرى المملكة القديمة
التي كانت تحت هيمنتنا •

كم كان الشرف والثناء ، جليلين ، وحقنا الذي لا ينازع ، رفيعا

• والمجد الذي امتلكناه سليما ، دون ان يمسه زيف •

• نلنا الجميع من كل مخلوق بهظه الواجب •

• اننا ، نحن جوبتر ، كنا على رأس الالهة العليا

• منذ سقوط ايينا •

• ومن هنا ، لايسمح لاي كان ان يستخدم مثل هذا الشكل الشعري •

• اما الشخصوس البشرية الاعمق ثقافة ، كالسيد النبيل ، فقد افسح مجال
التعبير لها بواسطتين • فعندما يخاطب النبيل جوبتر يتوسل بالرباعيات على
س هذه الشاكلة :

ايها الامير الاعظم ، ياله كل امة ،

هل يسمح سموكم بالتلطف لسماعي ،

انا الذي طمعا في ما اعلنتموه ،

اظهر نفسي خاشعا متضرعا ،

لا بالنسبة الي ، بل بالنسبة الى كل الذين ينحدرون

من محتد عريق نبيل ،

شاكرين لك ، قبل كل شيء ، ما ينالونه من ثروة يوميا ،

• من عامة الناس •

ولكن الناس حين يتحدثون مع بعضهم ، يتنازلون ، فيستخدمون

المقاطع الشعرية الثنائية • فالنبيل مباشرة بعد ان ينطق الابيات السالفة الذكر

يتحدث مع (التقرير المرح) مختتما كلامه :

اعطني يدك ، اعدك اني عند الوعد •

ان كنت تريد مني ان تحظى باي حظوة ،

اعدك ان اجازيك خير الجزاء عن عذابك ،

بحيث يعسر علي ترداد ماريده •

وعلى الضد من هذه الايات ، فان ممثل (التقرير المرح) يميل الى السماح لخطبه ان تدرج في ايات ثنائية مشدودة كأن يقول :

وداعا ، ياابني الصالح ، بكل قلبي ،

لم ار مثيلا لك من قبل ، في كل ايام حياتي ،

لم ار غير النساء والاولاد والصبيان •

وبعد صيحتي هذه ان لم يأتني من هو احكم رأيا ،

فاني سأمضي الى الله ، منها حياتي بسرعة •

نعم ، ان ظهر هنا أي وغد سواء في النهار الصاحي ام في الليل الداكن.
متقدما قطيعه ، سواء اكان مريضا ام سليما ،

تعال ، ياولدي ، اره من هو ، اره عقله •

ان هذا المبدأ مبدأ رائع ، اثبت جدارته ليخدم خدمة ممتازة لشكسبير وزملائه ، في نهاية ذلك القرن ، ولكنه كان يعاني من ضعف اساسي • ذلك.
ان نعمة الحوار ، قد ارتفعت الى القافية المتكلفة الملكية اللادرامية ، بينما النعمة الواطئة كانت لاتستطيع ان ترقى الى مايتجاوز الايات الثنائية.
(الدوبيت) التي تميز بها (التقرير المرح) بما فيها من هفوات • وقد تبين.
بوضوح ان أي تقدم الى امام لايمكن ان يتحقق دون اعادة صياغة المجال.
الذي تتحرك فيه اشكال الحوار • وقد تمثلت اعادة الصياغة تلك ، لحسن.
الحظ في فترة الخمسينات والستينات • وقد اشير الى الوسائل التي استخدمت.
في هذا الصدد ، عن طريق مسرحيتين – الاولى كوميديا تحت عنوان.
(المفترضات) التي مثلت سنة ١٥٦٦ من قبل فرقة (غريز ان) التي كتبها جورج.

غاسكوين ، والثانية مسرحية مأساوية بعنوان (غوربودك) او (فيركس وبوريكس) التي عرضتها فرقة (انريمبل) في سنة ١٥٦٢ ، وقد كتبها كاتبان هما توماس نورتن وتوماس ساكفيل . وفي المسرحية الاخيرة ، اتخذت خطوة لم يسبق لها مثيل باستخدام الشعر المرسل . بينما تم التعبير عن الحوار الكوميدي ، في المسرحية الاولى بأسرها نثرا ، وهذه وسيلة ، لم تستخدم من قبل تقريبا لأغراض مسرحية . واذا اخذنا في نظر الاعتبار هاتين المسرحيتين لادرنا ان الكتاب الدراميين ، بدلا من الاعتماد على سلم الوزن الذي يتراوح بين القافية الملكية وبين الابيات الثنائية غير المنتظمة ، لوجدنا وزنا اخر يتراوح بين الشعر المرسل والنثر . ومع ذلك ، ففي استطاعة هؤلاء الكتاب ان يستخدموا في جهودهم الخاصة حسب الظروف ، اشكالا معينة من الشعر كالدوبيت والرباعيات وماشابههما . ان سلم الاوزان هذا هو الذي اعتمدت عليه الدراما الشكسبيرية .

اما في المجال المأساوي ، فان (غوربودك) تحتل مركزا يماثل المركز الذي احتلته مسرحيتا (رالف رويستر دويستر) و (ابرة غامر غرتن) في المجال الكوميدي . وكما ان هذه المسرحيات صيغت على وفق المبادئ التيرنسية فانها كانت ، في شكلها ، مدينة لدراسة مسرح سينيكا ، الذي اتخذ فجأة موقف الصدارة في بواكير الستينات . ذلك ان ترجمة اعماله بدأت بمحاولات جاسبر هيوود ، حتى ان شخصية لاقل عن شخصية الملكة اليزابيث حاولت في سنة ١٥٦١ ان تنظم بعض المقطوعات من مسرحية (هيركيولس ايتوس) وما ان مضت سنون قلائل حتى ظهرت جميع المآسي في صيغتها الانكليزية . ومن ثم فان ساكفيل ونورتن ، كانا مجددين وفق أحدث نمط ، باقتباس طرائق سينيكا ، في محاولة منهما ، لتتلاءم مع حاجات المسرح الانكليزي . مهما يكن

من امر ، فان هذه الحاجات لم تكن مجرد محاكاة ، وقد ابان الكاتبان ماكان الجسهور بحاجة اليه ، بابتعادهما المتقصد عما قدمه سينيكاً • اذ رفضا معالجة ثيمة ما مأخوذة من الاساطير الكلاسية ، مستعيضين عنها بعقدة مبنية على التاريخ البريطاني القديم • وبدلاً من الرضا بعرض العواطف الرفيعة والاحداث. المأساوية الهائلة ، جعلاً مسرحهما رسالة تنبث من عصرهما • فقصتهما ، مثلاً ، عن ملك اساء وضع الترتيبات لمن سيرقى العرش بعده ، كانت بداهة ذات صلة مباشرة بالموضوع المطروح ، في الوقت الذي كان فيه جميع الناس يتذكرون الايام المرعبة التي زامنت (حروب الورود) بحيث كانوا قلقين. مهمومين بخصوص مستقبل المملكة •

وعلى ذلك ، مع ان (غوربودك) قد نبذت لحد ما استخدام التشخيصات. يمكننا ان نعدّها (مسرحية اخلاقية) وهذا الامر يلفت الانتباه الى قسوة استمرارية التقاليد الاخلاقية ، ليس فقط في هذه الفترة المبكرة ، بل حتى في فترة متأخرة حين اخذ شكسبير يتحول من المجال الكوميدي الى المجال المأساوي • ان كل هذه المسرحيات كانت مسرحيات (اكاديمية) واكبتها مسرحيات عديدة. اخرى صمّم تمثيلها في الجامعات وفي قصور البلاط والمدارس • اما مسرحية (المفترضات) لغاسكوين فقد اقتبست من مسرحية بالعنوان نفسه من الكاتب الدرامي والشاعر الايطالي لودوفيكو اريوستو ، وبمعيتها ظهرت مسرحية (الغيلان) لكاتب مجهول ، اقتبست هي الاخرى من كوميديا ايطالية اخرى تحت عنوان (الشبح) لـ (أ • ف غرازيني) • وبعد عرض (غوربودك) بعدد قليل من السنين ، أي في سنة ١٥٦٦ ، قدم مسرح (الترتيب) مسرح ثانية. لسنيكا هي (غيزموند الساليرني) المرعبة ، وقد خرجت ، هي الاخرى ، على النموذج الكلاسي الدقيق ، باتتقائها لعقدة تستند الى احدي حكايات بوكاشيو الرومانسية • ان اهنية تلك الكوميديات والمآسي اهمية استثنائية،

و مع ذلك ينبغي لنا ان نلاحظ ، في الوقت نفسه ان الممثلين المحترفين قاموا ، هم بدورهم في توسيع الشكل والاسلوب الدراميين ، ولا سيما في توسيع مصادرهم بطريقة تسمح لهم باستخدام ما يقدمه لهم الاكاديميون • ففي غضون القسم الاول من القرن ، حسب ما رأينا ، كانت الفرق صغيرة جدا ، تتألف ، عادة من اربعة رجال فقط ، او من اربعة رجال وصبي • كان من البدهة ، ان الناشرين بسبب وجود هذه الجماعات الصغيرة ، كانوا يضمنون في الاعلان عن تلك المسرحيات قولهم : (يستطيع الرجال الاربعة ان يمثلوا مسرحية (الفاصلة) هذه • الفحص الدقيق للنصوص ، يشير احيانا الى ان مثل تلك البيانات كانت مغالية في تفاؤلها ، لكن الناشرين انفسهم شعروا بان كل تعريف للمسرحية على قصره ، له تأثير في بيع البطاقات • وكلما اوغلنا في حركتنا الى العقود المبكرة من العهد الاليزابثي ، توضحت دلائل مهمة من التغيير ، فالاشارة الى عدد الممثلين الذين يضاعفون ادوارهم ، والذين يستطيعون تمثيل المسرحيات المنشورة ، تنبئ بتوسع عددهم بحيث يشمل ستة او سبعة او حتى ثمانية ممثلين ، بينما ، في الوقت نفسه ، يمكن اطالة المسرحيات الشعبية الى حد كبير • ومع ان ما انحدر اليه من هذه الفترة قليل نسبيا لتكوين احكام موثوق بها ، فان في ذلك مايكفينا للاقتناع بان الممثلين ، في سنة ١٥٧٥ ، كانوا يجدون جمهورا اوسع نطاقا مما كانوا يجدونه في الماضي ، وبسبب ذلك كانوا يقتربون من المركز الذي تبوأته الفرق العظيمة في عهد شكسبير • كما كانوا قادرين على تقديم عروض متقدمة كثيرا على الفواصل الصغيرة التي استمتع بها اوائل المتفرجين • ومع نمو فرق البالغين ، يجب ان نأخذ بنظر الاعتبار فعاليات الصبيان في كنيسة القديس بول والمصلى التابع لها • ان اتاجات هؤلاء الصبيان ظلت موجهة نحو البلاط • ولكن ، بمرور

الزمن ، أصبحنا ندرك اكثر فاكثر كيف أصبحت تلك الفعاليات ذات طابع (احترافي) • كان ينبغي ان يمضي بعض الوقت ، قبل ان تكون تلك الفعاليات بمثابة منافسة جادة لما يقدمه البالغون من الممثلين ، غير ان الخطوات ، سبق لها ان اتخذت في هذا الاتجاه •

اما الجمهور الذي كان يتردد على العروض ، سواء اكانت تلك العروض مقدمة من قبل الممثلين البالغين ام من قبل الصبيان فقد اجتذبه التنوع والغنائية والفطنة والفعل ، اكثر مما اجتذبه الاسلوب (الكلاسي) المتزمت • وكلما نظرنا الى مسرحيات تلك الفترة ، كالتى وصلتنا ، عبر الزمن ، رأينا امامنا مسرحيات متنوعة ، في شكلها (المأساوي - الكوميدي) بدلا من ان نرى مآسي صارمة قد شذب منها ماهو لطيف وخفيف ، او كوميديات مجردة من الفكر الجاد • ان الاعمال من هذا الضرب تتوزع على اكثر من مجموعة واحدة • وفي مقدمة المسرحيات سلسلة من مسرحيات (الفواصل) الاخلاقية كـ (العابث اللطيف) - نحو ١٥٥٠ - و (الصحة والثروة) - نحو ١٥٥٥ و (كلما طال عمرك أصبحت اكثر حمقا) - نحو ١٥٦٠ - و (الكفاية خير من بهجة العيد) لوليم واغر - نحو ١٥٦٥ - و (العادة الجديدة) - نحو ١٥٦٥ - و (الصراع بين الكرم والاسراف) - نحو ١٥٦٨ - و (محاكمة الكنز) - المطبوعة سنة ١٥٦٧ - و (الموج لايبقي احدا) لجورج وابول - المطبوعة سنة ١٥٧٦ - ليست كل هذه المسرحيات على صلة مؤكدة بالممثلين المحترفين ، ولكنها جميعا من النمط ، الذي يشكل قسما كبيرا مما كان يقدمه المسرح الشعبي ، على مايفيدنا به العديد من المصادر • تمتاز هذه المسرحيات بأسرها بسمات عامة : فالثيمة الاخلاقية تعرض ، من طريق شخص ذوات اسماء مجردة ، كما تتوافر الافكار الهزلية الكوميديّة ، ووسط كل متعة يمثل شخص مرح ، تعزى تسميته عادة الى (المهرج) • كما ان معظم

الممثلين يستخدمون الاغنية على نطاق واسع ، وهذا العنصر الموسيقي يطور بطريقة تثبت ، على الاقل ، ان بعض كتاب المسرح ، كانوا يلمحون الامكانيات الدرامية الكامنة في استخدام المادة الغنائية . وفي بعض المسرحيات ، كانت الاغاني تقدم لغرض وحيد هو اضفاء التنوع ، في حين ان الاغاني في مسرحيات اخرى كانت تقوم بوظيفة محددة ، اما في تطوير العقدة في مجراها ، واما في استحداث الاجواء المنشودة وفضلا عن ذلك ، فان عددا من هذه المسرحيات التي تتضمنها هذه المجموعة ، قد لجأت الى تعليمات مسرحية ، يندر وجودها فيما سبق من سنين ، تعليمات تنبئ عن وعي متزايد بالمؤثرات المسرحية ، فمثلا في مسرحية (كلما طال عمرك اصبحت اكثر حمقا) يطلب من (موروس) ان يرقى المنصة بـ (ملامح مزيفة وسيماء حمقاء) او حين يطلب من (رجل الدنيا) ان يبدو (قويا متماسكا مرحا) في مسرحية (الكفاية خير من بهجة العيد) واخيرا ان يرتدي (لباسا غريبا) . من ذلك كله ندرك ان كتاب المسرح ، انما اخذوا يكتبون بتعاير تختلف عن التعابير التي كانت مسرحيات (الفواصل) المبكرة تختص بها ، وهذا يعود ، ولاشك الى الحميمية المتزايدة مع الانتاجات الاحترافية .

ان هذه المسرحيات ، في نطاقها ، تقترب تدريجا الى مستوى الدراما الاليزابيثية المتأخرة ، وابرز مثل على ذلك تقدمه مسرحية (الكرم والاسراف) ويكاد يكون مؤكدا ، ان هذه المسرحية مثلت في الاساس ، من قبل الصبيان ، ربما في سنة ١٥٦٧ او ١٥٦٨ ، ولكنها حين طبعت سنة ١٦٠٢ ، حسب معلوماتنا من عنوان المسرحية اعيد تمثيلها في مسرح البلاط امام اليزابيث سنة ١٦٠٣ وهي السنة التي كان شكسبير مشغولا فيها بكتابة مسرحيته (هاملت) . وعلى ذلك ، فنحن معنيون هنا لابشيء بدائي يمتلك قيمة تاريخية حسب بل بشكل درامي مازال تأثيره في الجمهور بينا بعد ثلاثين سنة ، هذا التأثير الذي مارس قوة كامنة في تشكيل وتكوين المسرح في عهد شكسبير .

اما المجموعة الثانية من المسرحيات فترينا مزيجا من الدراما الجادة والكوميديّة بطريقة اخرى • وهنا نلتقي بـ (هورستيس) — المطبوعة في سنة ١٥٦٧ بقلم جون بكرينغ و (قمبيز) — المطبوعة — نحو ١٥٧٠ لتوماس برستن وهي (مسرحية تراجيدية ذات نكهة مفرحة) و (سوزانا) لتوماس غارتر — نحو ١٥٦٩ — و (دامون يثياس) لرتشارد ادوردز و (اييوس وفرجينيا) لـ • ر • ب — نحو ١٥٦٥ — و (بروموس وكاساندر) — المطبوعة ١٥٧٨ لجورج ويتسن • ان الاسلوب في كل من هذه المسرحيات اسلوب (رومانسي) كما ان تقاليد المسرحيات الاخلاقية واضح المعالم • اما في مسرحية (اييوس وفرجينيا) فقعة (المهرج) ماثلة كيفما اتفق • وفي (قمبيز) يمثل الرجل اللااخلاقي ، ذو الوجهين ، التقاليد القديمة في الحفاظ على صلة مباشرة بالمتفرجين ، انه ذات مرة يتظاهر برؤية احد النشالين ، وهو يؤدي عمله ، فيقول :

اليس قريبي كتبرس معك ، في الوقت نفسه ؟

الى العمل ، الى العمل ، يا قريبي ، اد عملك على الوجه الامثل ••

سادتي ، ماذا تحبون ان تفعلوا ؟ اليست هذه الملابس من القطن ؟

والان ، يا قريبي ، كتبرس ، مع من تلعب الان ؟

خذ حذرک ، ان يده تتلمس طريقها !

وفي لحظة اخرى يعود الممثل ليوجه خطابه الى فتاة في وسط الجمهور

فيقول :

لا يهمني فيما اذا تزوجت غدا ظهرا ،

ان كان الزواج شيئا يمكن امتلاكه •

ماذا تقولين ، يا عذراء ؟ هل ستكونين سعيدة لو حظيت بي ؟

وفي الوقت نفسه ، فان معظم العقد المسرحية مستلة من مصادر كلاسية على نحو مباشر او غير مباشر • ف (هورستيس) ليس سوى اورستيس ولكن بلكنة لندنية ، اما كتاب المسرح ، فيظهر انهم كانوا على علم بالاساليب التيرنسية والسينيكية •

ثم ان مسرحية (اييوس وفرجينيا) هي اكثر المسرحيات (مأساوية) واكثرها بدائية في الشكل • حيث اننا نجد هنا صورة مصغرة لـ (دقة بدقة) فرجينيا ابنة فرجينوس تلهب قلب القاضي اييوس • وبمعوثة مانسيولي وهابهازارد يحتال القاضي للامر فيصدر قرارا بان على فرجينيا ان تكون من نصيبه ، غير ان الاخيرة تفضل الموت على يد ابيها على العار الذي ينتظرها ان العقدة الجادة المكتوبة بايقاع وئيد ، ليس لها من فضل الا في طابعها الاخلاقي ، ولكن الكاتب حين يتحول الى الكوميديا ، تتخذ ابياته فجأة حيوية متدفقة ، يقول هابهازارد عند ارتقائه المنصة :

حسنا جدا ، سيدي ، سينتهي الامر على وجه السرعة ،

بالسرعة التي اتمكن من انجازها ،

ان من يأكل مع الشيطان بحاجة الى ملعقة طويلة ،

والا فنصيبه سيكون ضئيلا جدا ،

ومع ذلك ، فانا سيد جليل القدر ، في الحقيقة ،

اجل ، يمكنك ان ترى ذلك من ردائي الجانبي الطويل ،

اجل ، ولكن من انا ؟ دارس او معلم ، او شاب ما ؟

محام ، تلميذ ، او مهرج ريفي ؟

كناس ، صانع سلال ، او خباز ،

او بائع لحوم ، او بائع اسماك ، او ناشر اكاذيب ؟

انا انسان خسيس .. او قبرة مرحة

او شخص حالم ، او نار او شرارة ،

او رجل وضعيع ، قاتل ، يزحف في الزوايا ،

او ضعيف او جلاد ، او باتر الديوثين ؟

ان الكلمات تمضي سريعة متدفقة في تيار سار مفرح ، ومع مافيه من عبث ، فهي تضفي روحا شخصية متفردة على انسان وغد ، يمكن ان يعد سلفا لاوتوايكس • ذلك انه ، حتى الى موته يذهب فرحا ، قائلا :

هل ينبغي ان اشنق ؟ قسما بالالهة

انه يغيظني ان اتصور ، كيف ان هذا الحبل الحريري

سيعضني ، لكن تعال ، يا قريبي كتبرس ، اركض استعجل ، اتبعني ،

ينبغي لها بهازارد ان يشنق ، تعال ، دونك بزته •

وهذه السمة بارزة كذلك في (هورتيس) اذ ان الحكاية الاسطورية التي تمثل قتل كليتمسترا تتحرك ببطء بابياتها الثنائية الزاحفة ، ولكن حالما يدخل المهرج الى المنصة ، متظاهرا بالانفجار في تفكير عميق ، يخاطب المتفرجين قائلا :

ايها السيد ، لاخفف من وطأة كلامي ، ماذا ؟ ماذا ارى

صباح الخير ، ياسيدي • كيف انت ؟

هنا نجد انفسنا في عالم مختلف ، هو عالم الصفاقة والضحك ، والنكتة العملية •

ان تجاوز القتل والاغتيال والانتقام البربري والقحة المرححة تصل الى حد التعبير الفاحش في (قمبيز) • وفي هذه المسرحية يعرض المؤلف ميله

الشديد نحو المؤثرات المسرحية ، سواء اكان ذلك في الحوار ام في الارشادات المسرحية المطولة كثيرا • ان العقدة الرئيسة ، في المسرحية تتعلق بحروب الملك الفارسي الطموح والمكائد البشعة التي كانت تحاك في بلاطه • قمباز نفسه والقاضي سيزامينس والامير سميرديس والشخصيات (التأريخية) الاخرى تتصارع مع عدد من التشخيصات كالقسوة والقتل والعار والمشورة والاجتهاد والاعداد وصرخة العامة وشكوى العامة و (القدرة الصغيرة) والتنفيذ - فضلا عن الالهين الكلاسيين : فينوس وكيوبيد • وبمعية تلك الشخصيات الجادة ، ثمة ضرب مختلف من الشخصيات كالجنود الهزليين هف ورف وسنف بالاضافة الى احدى المومسات ، ثم هوب ولوب الريفيين الساذجين ، وهما بمعية زوجة هوب ، ماريا المرجو ان تكون سالحة • وبين هذه الشخصيات الهزلية البطولية ، يتغلغل امبيدكستر المهرج ، ضاحكا ، فاتحا طريقه ، الى الفعل المسرحي • ان المنصة لا تتوقف لحظة واحدة عن الحركة ، ميريتركس (المومس) تتشاجر شجارا هزليا مع هف ورف وسنف ، واحد الشخصيات (يضرب بالسيف في عنقه للدلالة على موته) و (يثقب كيس صغير من الخل) للتظاهر بالنزيف ، فضلا عن التبجح المتباهي ، وسورات الغضب الوحشية ، والتوسل والنواح • كل هذه الامور ، كانت بالبداهة ، مما يجتذب ويشير الجمهور يومئذ •

اما (بروموس وكاسانديرا) و (دامون وبيثياس) فقد استطاعتا ان تأخذا بايدينا الى نوع اخر من الدراما المأساوية - الكوميديا • وقد استندت الاولى الى مسرحية كتبها غيرالدي تشينشييو ، مسرحية (فيلانيرا) لكلود روليه ، وهي تعالج ثيمة (دقة بدقة) • ان انتقاء المصادر هنا ، له اهمية خاصة • ذلك ان كلا الكاتبين المسرحيين الايطالي والفرنسي ، كانا يتأسفان بشدة على نحو نقدي بسبب الاعتماد الكلي لمعاصريهما على المادة الكلاسيكية ، وكانا يدافعان عن الدراما الناشئة التي تلائم روح العالم الذي عاشا فيه • ومن الواضح

ان ويتسن ، كان ، على النحو نفسه ، يسعى لتعريف الجمهور الانكليزي بالاجواء الرومانسية • اما ادوردز ، في (دامون وبيثياس) فقد اقتفى السبيل نفسه حتى انه اضفى على عمله طابع (الكوميديا المأساوية) • القصة هنا قصة صداقة • يصل دامون وبيثياس الى سيراكوسا ، سمح الاول بصورة غير ذكية لنفسه ان يكون موضع شكوك كاري سوفوس ، وهو جاسوس امعة ، مما تسبب في الحكم عليه بالموت • وبعد تصرعه بالملك ديونوسيوس ناشده بالعودة الى اليونان لمدة قصيرة ، قبل تنفيذ حكم الاعدام فيه • سمح له الملك بذلك بشرط ان يبقى بيثياس قيد السجن ، تعهدا منه بالعودة • وفي اليوم المقرر للتنفيذ ، لم يظهر دامون للعيان : كان بيثياس على وشك الهلاك عندما قدم صديقه مسرعا ، فقبله ، وطلب منه ان يحل محله • تأثر الملك كثيرا من مظهر هذا الولاء حتى انه عفا عن دامون وضم الاثنين الى بلاطه • وقد وسعت القصة وطعمت بعناصر كوميدية عديدة تمثلت بالفكاهات المرححة التي اطلقها الفيلسوف ارستيبوس ، ذو القلب السمج ، والالائي (وهو يمثل شخصية المهرج ، على نحو متبدل) فضلا عن صنوف المزاح التي تبرع بها جاك وود ، الصبيان المضحكان ، والمغامرات الريفية التي قام الفحام غرم •

ان هذا التطور للثيمات الرومانسية ينبغي ان يقرن بشكل اخر من الرومانس استغل ايضا والذي يعرف برومانس الفرسان ، الذي يبدو انه كان ذا شعبية واسعة في اوائل السبعينات • ان عناوين العديد من المسرحيات المفقودة الان ، والتي تعود الى ذلك العهد معروفة لدينا • نجد من بينها (كلوريدون ورادياماتتا) و (باريس وفيينا) (ماملبا) (بريدور ولوسيا) (هيريتلوس الفارس الازرق) و (بانيسيا) و (فيدراستوس ولوسيا) و (فيليمون وفيليسيا) و (بريتستوس) و (الفارس الاحمر) التي بالتوكيد ، او على وجه الاحتمال ، تناولت مادة من هذا النوع • اما المسرحية الوحيدة الباقية على الزمن ، فتقدم

لنا فكرة جيدة عما كانت تعنيه تلك المسرحيات • وعنوان هذه المسرحية :
(تاريخ الفارسين الشجاعين : السير كلايومون ، فارس الترس الذهبي ، وابن
ملك الدنيمارك ، وكلاميديس ، الفارس الابيض ، ابن ملك سوافيا - نحو
١٥٧٧ - وبما ان فرقة الملكة هي التي انتجت المسرحية ، فلا بد ان عرضها كان
عرضا مثيرا ، لما فيها من تنوع في المشاهد ، تتناول الحب والمنافسة ،
والفكاهة الهزلية ، والمغامرات الشيقة ، ولما فيها من شخوص عديدة ، من
خدم هزليين وابطال نبلاء وعذارى سيئات الحظ ، وغيلان وحشية ، حتى
يصل الامر الى الامبراطور اسكندر الكبير • ان الخليط من الاحداث
والاشخاص قد يجعل هذه الدراما غير جذيرة بالاعتبار الجاد ولكننا حين
نقرأ النص ، وفي بالننا مسرح السبعينات ، نرانا مدفوعين الى الاعتراف بان
المسرحية كانت محكمة الشكل ، بحيث استطاعت ان تجتذب المزيد من
الجمهور المسرحي في ذلك العهد •

ان الجمهور المسرحي المتزايد كان مسؤولا عن العديد من الامور واهمها
بناء دار العرض الاولى ، في لندن ، سنة ١٥٧٦ • وبانشاء تلك الدار ، حل
عالم جديد محل العالم القديم • ان هذه الدلالة الكبيرة تعني غياب مصطلح
كان في السابق معنيا بوصف المسرحيات الاحترافية • فحتى سنة ١٥٧٦ ، كان
اكثر من نصف المسرحيات المطبوعة يحمل عناوين الفواصل بينما لم تعنون
مسرحية واحدة بهذا الاسم بعد سنة ١٥٧٦ • كانت مسرحيات (الفواصل)
تعود الى زمن كان فيه الممثلون المحترفون ممثلين جوالين ، تتألف كل فرقة
منهم من ثلاثة رجال وصبي ، يمثلون قطعا مسرحية اخلاقية قصيرة وبعض
الهزليات ، دون ان يكون في وسعهم تقديم أي شيء اكثر احكاما واتقاناً •
اما في العصر الجديد ، فان الاتحادات الاحترافية ، التي تركزت في دور
ثابتة ، فانها كانت تستطيع تقديم اعمال اوسع نطاقا الى الجمهور - اعمالهم تعد
كلمة (الفاصلة) ملائمة لها بحيث اصبحنا نقرب بسرعة الى عهد شكسبير •

الفصل الثاني : الدراما الاليزابيثية

١٠ - دور العرض : -

مضى على اليزايث ، في سنة ١٥٧٦ ، سبع عشرة سنة منذ ارتقائها العرش . وفيما يخص المسرح ، يمكننا اعتبار تشييد دار العرض في شوردتش اشارة البدء للتطور الدرامي العظيم الذي اطلق عليه اسم الملكة . ان ما حدث اثناء القسم الاول من حكمها ذو اهمية استثنائية ، مع انه لم يضع سوى الاساس للكيان ثابت ، لا لمجمل الصرح نفسه .

اختيرت شوردتش موزعا لدار عرض دائمية ، لان الوصول اليها كان ميسورا بالقياس الى الناس القاطنين في المدينة ولو انها كانت خارج نطاق السلطات البلدية . وبينما كان الممثلون المحترفون يوطدون مراكزهم ، كانت الملكة نفسها وعدد من اللوردات يبدون اهتماما حقيقيا ، على علاته بالشؤون المسرحية ، وبسبب ذلك استطاع الممثلون ان ينفذوا فعاليتهم ، بحرية بعض الشيء ، وبنوع من التأيد والمؤازرة . وما دامت الملكة والنبلاء يرعون الممثلين ، كان يسمح لهم بتشكيل الفرق ، تحت عناوين معينة كرجال الملكة ورجال لورد سسيكس ورجال لورد ايسكس وما اشبه تلك العناوين ، بحيث انهم لم يكونوا احرارا بالانتقال من مكان الى اخر دون ان يتعرضوا للتوقيف بصفتهم اناسا متشردين حسب ، بل كانوا يجهزون بترخيصات تقنع الموظفين المحليين بتقديم المعونة لهم في متابعتهم لفعاليتهم المسرحية . الا ان هذا الامر لا يعني ان العديد من هؤلاء الموظفين اصحاب الاتجاه الطهري كانوا ينظرون نظرة

استحسن الى المسرح باي شكل من الاشكال • حتى ان السلطات البلدية في لندن، خاصة، كانت دائما تقف موقفا مناوئا للمسرح، بحيث كانت اعتراضاتها كثيرة وعديدة — منها الدينية والطبية والاقتصادية • حتى انها كانت تعد التمثيل عملا الحاديا، في حين ان المتزمتين من رجال السلطة كانوا على استعداد لوصف اية دار من دور العرض على انها دار الشيطان، الى حد انهم كانوا يراقبون باشمئزاز الحشود الكبيرة من الناس المتجمعين لمشاهدة تمثيل مسرحية ما بدلا من التجمع لاستماع موعظة من المواعظ الثمينة وقد اشار هؤلاء، وهم على حق الى ان الجموع الحاشدة، كانت تزيد من انتشار العدوى، اثناء الاوقات التي تعرضت فيها البلاد الى كوارث الوبئة • وقبل كل شيء ادعى هؤلاء ان التردد على المسرحيات الممثلة يعني تشجيع العمال القليلي الخبرة على التنصل من اعمالهم المعينة وتقديم الاعذار للآخرين كي يلودوا بالتبطل والكسل • وتبعاً لذلك، فان الالباء في المدينة حاولوا وضع العقوبات الممكنة في طريق الممثلين الذين يحاولون التمثيل ضمن حدود مدينة لندن •

مهما يكن من امر فان دار العرض التي شيدت في شوردتش، كانت في موقف تستطيع منه ان تنفذ اعمالها دون مضايقة، في الوقت الذي شيدت فيه دور عرض كثيرة في اماكن ممتازة خارج حدود المدينة • بعضها بني في الشرق كالمسرح الاصلي نفسه، وبعضها الاخر في الجنوب في الجانب الاقصى من نهر (التيمس) بحيث يمكن الوصول اليها اما بعبور الجسر القديم، او بواسطة معدية على النهر، ففي هذه المنطقة او تلك شيدت دور متنافسة اطلقت عليها اسماء (الزهرة)، (الاوزة)، (الغلوب) و (الحظ) ثم سرعان ما اخذ الرواد المتفرجون يزدادون على نحو مكثف •

وفي غضون الفترة السابقة مباشرة لتشييد (المسرح) الاصلي ، كان الممثلون يستخدمون عادة ساحات الخانات في تمثيلهم ، على ماتفيدنا الشواهد كما كانوا يقيمون خشبة المسرح على مساند ، في احدى نهايات الساحة ، التي تخصص للمتفرجين ، فضلا عن القاعات التي كانت تحاذي



الجدران • وهذا الترتيب من البناء ربما كان يشكل نموذجاً جزئياً لاولى البنايات ، سنة ١٥٧٦ ، التي خصصت للفرقة العاملة ، ومن المحتمل ان مواصفات تلك البناية قد تأثرت بما كان يعرف من التجارب المسرحية في ايطاليا وغيرها من اقطار القارة • وفي الاساس ، كانت البناية المكشوفة السقف ، تتألف من ارضية ليس فيها مقاعد ، معدة للمتفرجين الضعيفي الحال ، بينما القاعات كانت تؤمن اسباب الراحة للمتفرجين الذين يستطيعون دفع مبالغ باهظة ، اما الاقلية المحدودة التي تستطيع ان تدفع مبالغ كل الرسوم الاخرى فقد خصصت لها (قاعة اللوردات) • اما الجزء الامامي من القاعة السفلى ، فقد كانت على مقربة من خشبة المسرح • بحيث كان المتفرجون يشاهدون منصة مفتوحة ، تواجه منتصف الساحة ، مساحتها تقارب اربعين قدماً مربعاً ، يعلوها نصف سقف ، مستند الى اعمدة لتأمين شيء من الحماية للممثلين عندما يكون المناخ قاسياً ، تعلو ذلك السقف غرفة يقبع عليها علم يرفف ، ومن تلك الغرفة يعلن البواق الشروع بالتمثيل •

اما خشبة المسرح فقد كانت مكشوفة ، تسندها من الخلف واجهة ، ذات بايين او اكثر يستخدمها الممثلون في خروجهم ودخولهم • وعلى العموم لم تجر محاولة ، لمركزة موضع الفعل المسرحي بالاستناد الى الوسائل المشهدية مع ان الاثاث المتنقل ، لايوحي ، ولو من طريق الخيال ، عما اذا كان الفعل يجري داخل الدور ام خارجها ، كما يشير الامر الى المشاهد المفروض ان تعرض في الظلام • وهكذا يمكن لشجرة واحدة ، ان اقتضت الضرورة ان تنوب عن غابة ، ومائدة واحدة وعدد من المقاعد ان تعطي انطباعاً عن حانة بينما سرير متحرك يعني غرفة منام ، وكذلك فان حمل مشعل متوهج قد يوحي بحرارة شمس حزينان في ظلام الليل كان لهذا الاسلوب المتفق مع القواعد المقررة ، في الانتاج عدة نتائج • منها : اولا ان الممثلين لم يكونوا يسعون لمركزة مشاهدهم ، بالطريقة المضبوطة الشائعة في الدرامات

الحديثه • ذلك ان الجمهور كان يلوذ بالقناعة ، فيما اذا كان يعرف ان
الحادثة المعنية ، قد جرت داخل الدور او خارجها ، اثناء النهار او آثناء الليل •
ثانيا ان تلك الطريقة فرضت على كتاب المسرح ، ضرورة استخدام الكلمات
عوضا عما يفعله مصمم المشاهد • ان المآسي والكوميديات الاليزابثية تتألف
من كمية كبيرة من المادة الوصفية ، التي لا تتلاءم مطلقا مع الكتابة الدرامية
الحديثه • وفي الوقت نفسه ، فانها افسحت المجال الحر الواسع امام كتاب
المسرح ، دونما اهتمام بمشكلة الاعداد المسرحي بحيث يستطيعون ادخال
العديد من المشاهد المنفصلة على المسرحية المعنية حتى اذا اقتضت الحاجة
استحداث مشهد قصير قد لا يتناول اكثر من اثني عشر سطرا • اما فيما
يختص بالمعنيين بالانتاج فليس لهم ان يقلقوا من تكاليف اقامة المشاهد •

كما ان تركيب المسرح عني كذلك بالرابطة الوثيقة التي تشد الممثلين
بالجمهور ، تلك الرابطة التي كانت سمة بارزة لم تتغير منذ تقديم العروض
التيودورية • بحيث كان المتفرجون يكادون يحيطون بالممثلين الى حد
الاقتراب اللصيق بالمسرحية المعروضة • كما ان بعض المواصفات الدرامية
التي لا تتلاءم مع المسرح الحديث ، بشكله التصويري ، كانت على انسجام
تام مع أسلوب الانتاج الاليزابيثي • فمثلا ابعدت مناجاة النفس عن المسرح
كما في عصرنا ، لان المناجاة التي يتفوه بها الممثل الذي يقف على مبعدة من
الجمهور لا بد ان تفقد تأثيرها • ذلك ان الممثل الاليزابيثي الذي يقف وسط
المنصة التقليدية ، بحيث يكاد يكون في وسط الجمهور ايضا ، حتى يمكن
لافكاره التي يوجهها الى الجمهور القريب منه جسديا (فيزيقيا) ان تنسجم
انسجاما كاملا مع البيئة التي تحيط به • وهذا ما ينطبق كذلك على الكلام
الانفرادي ، ذلك ان الممثل في المسرح الحديث منفصل عادة عن المتفرجين
بوتبعه لذلك يبدو الكلام الانفرادي عبثا متكلفا ، بينما كان الكلام الانفرادي
في دار العرض الاليزابيثية ، عبارة عن توسيع للاندماج الحاصل السائد بين
الجمهور والممثل •

وفضلا عن المنصة الرئيسة كان المثلون يستطيعون استخدام نوعين آخرين من المنصات ، منصة خلفية ومنصة علوية ، حسب ماتقتضي الظروف .
 اما كيف كانت المنصة الخلفية مشكلة على وجه التحديد فأمر غير مؤكد .
 كما لاتعينا ، في الوقت الراهن ، معرفة الوسائل التي استخدمت في البناء على الوجه المضبوط . ان كل ما يهنا هنا ، ان بازاحة الستارة او فتح باب كبير او نصب بناء على شكل خيمة ، يستطيع المثلون تقديم مايوحي بفجوة داخلية كغرفة نوم او كهف او سجن . اما المساحة الاخرى المتيسرة للممثلين . فكانت تتألف من قاعة تحتانية تعلو مباشرة واجهة المنصة التي يمكن ان تحول الى شرفة كشرفة جوليت ، او جدران (كاليه) او الفتحات العلوية في قلعة ما .



مهما يكن من امر ، فان الارشادات المسرحية كانت تنصب عادة على النصوص ، في تلك الفترة من الزمن . ومما هو جدير بالملاحظة اننا بالكاد نجد

مشاهد تأخذ سبيلها على ارضية القاعة ، ومما هو ثابت تقريبا ، ان الشخصوص حين يراد منهم دخول القاعة العلوية ، يظلون على تماس بالشخصوص الواقفين على خشبة المسرح الرئيسة تحتهم • كما انه ربما كانت توضع ساحة ثالثة تحت امرة الممثلين • وقد تجمعت في الوقت الراهن شواهد تبين لنا ان الممثلين كانوا يدخلون مباشرة الى فناء بناية المسرح ، قبل ان يصعدوا الى المنصة ، وهذه ممارسة من الواضح انها كانت موروثه من اسلافهم ممثلي مسرح (الفواصل) •

ان الامر الرئيس الذي ينبغي ان نضعه نصب اعيننا ، حين نقرأ المسرحيات الاليزابيثية هو ان تلك المسرحيات كانت تكتب لجمهور مدرب على قبول المعالجة التقليدية للواقع ، وافساح المجال الحر لقدراته الخيالية الخاصة • ومن الاوضاع التي كانت تحدث ، سواء في المآسي ام في الكوميديات ، وجود شخص ما في غرفة واعدائه حول تلك الغرفة يطاردونه • انه يندفع بقوة الى الداخل ويغلق الباب بينما اعدائه يصخبون في الخارج • مثل هذا الامر كان يجري على المنصة الاليزابيثية ، وفق طريقة تقليدية • ان جميع الابواب في واجهة بناية ما قد لايسكن ان تقفل ، ومن هنا فان المشاهدين لا يضعون في اعتبارهم وجود ابواب غير الباب الوحيدة المستعملة ، ان مثل هذه الوضعية تماثل ، في الاساس انتاجات القرون الوسطى ، بحيث ان الدور التي لا تموضع العمل الدرامي ، كانت تقصى من انتباه المتفرجين • كما ان تقصير المسافات ، وهو التقليد الذي كان معمولاً به في القرون السحيقة ، ظل في قيد الاستعمال المؤلف • فمثلا الكاتب الدرامي الذي يريد ان يعرض شخصين في روما ثم في البندقية ، يطلب منهما ، ان يخرجوا من احدى الابواب ، ويدخلا من باب اخرى لتتم السفارة المنشودة •

واذا كان المسئولون عن الانتاجات لا يصرفون مالا كثيرا على المؤثرات
المشهدية ، فانهم كانوا يصرفون مبالغ طائلة على الملابس • فمنذ السنوات
الاخيرة من ذلك القرن ، لدينا قوائم جرد تخص فرقة الاميرال (اللورد) •
وهذه القوائم تشهد بوضوح على غنى خزانة الملابس التابعة للمسرح • هنا
نجد صدریات من الساتان البرتقالي الغامق ، وانواع الساتان الارجواني
والابيض والخوخى ، و (كلها مطرزة بالمخمل المذهب) • هنا نجد اردية
شيوخ وقبعات وقلائس وسترا خضرا لرجال روبن هود، والبسة للالهة الكلاسية.
وبدلات لشخص معينة كهيرود وهنري الخامس وتيمورلنك و صدار وبدلة
لاحد الاشباح • ان القوائم الطويلة تدل على غنى الملابس التي كانت في
حوزة الفرق الكبيرة هذا فضلا عن الصولجانات والاقنعة والرؤوس الخشبية
والكرات الملكية وقوس كيوييد وكنائته ، و حيات اصطناعية وصور ، وعدد
القتال ، واسود وتنانين وجيب البابوات ، وتيجان الابطرة ، وتيجان للاشباح ،
ومجموعة متنوعة من المصادر المتنوعة من الاثاث المعدة للممثلين لتوفر على
الممثلين متاعب حمل اشياهم من مكان الى اخر •

وفي سعينا لتكوين صورة ذهنية عن الانتاجات في العهد الاليزايثي ،
ينبغي الا نسمح لانفسنا ان تنجر الى موقف خاطيء بسبب غياب الصور المشهدية •
قد يكون المسرح الرئيس عاريا والواجهة غير متغيرة • ولكن لتصور جيدا
ان الجمهور يرى عرضا ملونا غنيا بالممثلين وهم يتألقون على المنصة ، بالبستهم
الحريرية والساتانية ، وهم مجهزون بكل مايلائم العروض من مستلزمات •

٢ - اسلاف شكسبير الباشرون •

عندما نتجاوز سنة ١٥٧٦ نرى انطباع تسارع الزمن مستوليا على
نفوسنا ، ففي خلال خمسة عقود طويلة من ١٥٠٠ الى ١٥٥٠ ، تحركت الدراما
الى امام ببطء ، وبوتيرة غير متغيرة • وبين سنتي ١٥٥٠ - ١٥٧٥ حدثت
عدة تجارب مسرحية جديدة ، غير ان السرعة لم تتزايد كثيرا • وبعد انشاء

المسرح الكبير اخذت الحركة في التسارع الشديد ، في اتجاهها نحو انتصارات السنوات الاخيرة من القرن • ان التقدم كان سريعاً مطرداً بحيث ينبغي ان نراه بكامل ابعاده ، وفي الوقت نفسه ، من الملائم ان نقسم الخمس وعشرين سنة الاخيرة من القرن الى ثلاثة اقسام ، اخذين في نظر الاعتبار الفترة ما بين ١٥٧٦ الى ١٥٨٨ ، ومن ثم فترة تفجير الطاقات الفجائية التي حدثت في غضون السنين ١٥٨٨ و ١٥٩٢ ، وفي النهاية علينا ان ندرس الانجازات الاكيدة التي تست في العقد الاخير من حكم الملكة اليزابيث •

ففي غضون الفترة الاولى من هذه الفترات ادخل جون ليلي نوعاً جديداً من الكوميديا الى المسرح الانكليزي • ومن المسرحيات المطروحة في هذا الصدد (الاسكندر) و (كامباسب) و (ديوجين) و (سافو وفاو) التي ظهرت في سنة ١٥٨٤ و (غالاتيا) - نحو سنة ١٥٨٦ - و (اندميون) - ١٥٨٨ - وقد تبعتها ، على مستوى مماثل (ميداس) - ١٥٨٩ - و (الام بومبي) - نحو ١٥٩٠ • و (مسخ الحب) - نحو ١٥٩٠ • و (المرأة في القمر) - نحو ١٥٩٢ • وفي تقربنا الى هذه الاعمال يجب ان نتذكر ان عمل ليلي الفني ، قد ترافق من اول وهلة ، مع الممثلين الصبيان في مسرح بلاط اليزابيث • ينبغي لنا ان نضع هذا الامر نصب اعيننا لعدة اسباب • ذلك ان اساليب الصبيان المسرحية لم تكن متماثلة مع الاساليب التي استخدمها الممثلون البالغون انهم استخدموا في الواقع ، نوعاً مبسطاً من (الاعداد التلقائي) يذكروا بممارسات العصور الوسطى ، بحيث تتماثل اقسام المسرح المختلفة مع المواقع القصصية المطلوبة • وهكذا ، مثلاً ، في (الاسكندر) و (كامباسب) و (ديوجينيس) ثمة ثلاثة مواضع • فدار الاسكندر وبرميل ديوجينيس وحانوت ايليس تعرض معا للجسم في وقت واحد • ومن المفهوم مسبقاً اننا اذا حاولنا ان نقرأ مسرحيات ليلي بتعابير فن شكسبير المسرحي ، فسنكون فكرة خاطئة تماماً عن بنائها ولكننا سنستطيع ان ندرك براعة ليلي حين نضع في الاعتبار مشاهدته ، في

ضوء (الاعداد التلقائي) التي صممت على وفقه • وبغض النظر عن هذا الامر ينبغي ان ندرك ان الجمهور الذي كتب له ، يختلف عن الجمهور الذي كانت جموعه تتردد على المسرح الكبير والمسارح التي تلتها • اذ كانت مسرحياته موجهة الى علية المتفرجين ، من رجاء ونساء ممن كانوا اقل تطلبا للمؤثرات الجريئة ، واكثر استيعابا للانعطافات الدقيقة والفوارق الفنية الرهيفة •

كان ليلي هو المسئول الرئيس عن احكام العاطفة الرومانسية الرقيقة • وبصفته رجلا جامعيا ، كان على اطلاع جيد بالكتاب الكلاسيين ، كما ان كوميدياته تعرض لنا خياله الذي كان باستمرار واقعا تحت تاثير ذكرياته عن الاسطورة الاغريقية القديمة • ومع ذلك ، كان اشد ميلا من كتاب المآسي — الكوميديا الشعبية في اقتفاء الطريقة التقليدية • اما عند اختلافه عنهم ، فانه كان يقف في جانب معالجته الرئيسة • ذلك انهم كانوا يمزجون بين المشاهد الكوميديا والمشاهد الجادة ، دون ان يلتفتوا الا اقل التفات الى الانسجام ، فابطالهم من اضراب هف ورف وصنف كانوا يحشرون مع قمبوز وبراكساب ومن الواضح انه سعى الى تحقيق نوع من الاجواء ، او طريقة من طرق المعالجة التي قد تشكل انسجاما بين مجالات الاهتمام المتناقضة ظاهريا • ووفقا لذلك الامر ، ثمة روحية لطيفة في كوميدياته ، تلتقي في كنفها الجدية والضحكة العابرة ، كما فيها تهويمات شاعرية ، تعيش في ثناياها الهة الاسطورة الكلاسية وتتحرك ، جنبا لجنب مع الشخصوس البشرية ، بحيث يصبح المهرج ورجل الحاشية قريبين لبعضهما • ومن هنا ، يصح القول : ان جميع شخوصه مرئية من خلال زجاج ملون مثالي ، بحيث يجمع بينها في بؤرة مضيئة واحدة • ثم انه على الاغلب ، يحدد ثيماته باستغلال الحب الرومانسي ، هذا الحب الذي يطوره لا على النحو الفروسي ، بل بشكل يؤدي مباشرة الى اعمال شكسبير • هنا نجد تلوينات رهيفة ، يمازجها حزن رقيق ، اطلق الكاتب نفسه عليه اسم

(المسرة) وباقتفائه لهذه الوسيلة استطاع ليلي ان يخطو خطى مهمة في رسم الشخص * ومما لاشك فيه ، ان شخوصه المسرحية ، تذكرنا بانماط نعر عليها في مسرحيات تيرنس وغيرها من المسرحيات ولكننا نادرا مانجد نسخا باهتة طبق الاصل ، اما العديد من الشخص * فهي تحظى بلمسات شخصية دقيقة فميسثيوس وسيرينا ، في (الام بومبي) وبومينديس وسمبل في (انديميون) و (الاسكندر) و (كامباس) و (ايليس) تبشر بمجىء شخصيات رومانية في السنوات اللاحقة .

ان الخاصية البارزة ، لسوء الحظ ، في كوميدياته ، التي ربما اضمت عليها قوتها الجذابة بالقياس الى معاصريه هي بالضبط ما يجعل هذه المسرحيات صعبة القراءة في الوقت الراهن * اما رواية ليلي (يوفوريوس) التي طبعت سنة ١٥٧٨ فقد استغل فيها الكاتب اسلوبا جديدا ، ثريا متكلفا ، اسلوبا سرعان ما اصبح واسع الانتشار في محافل البلاط وفي كتابات كتاب اخرين ، حتى نال شهرة سيئة السمعة ، تحت عنوان (الاسلوب التجميلي) * ان النثر هذا يعتمد ، بالاساس على جمل متناقضة ، تكون فيها الاولوية للجناس الاستهلاكي وسيل من التشبيهات لايعرف الانقطاع ، وكل مشتق مما يعرف بـ (التاريخ الطبيعي غير الطبيعي) الذي كان اثرا لدى مواطني ذلك العصر * ان الاسلوب التجميلي ، بالقياس الينا اليوم ، يبدو باهتا رتيا ، لاجدوى منه ، ولكننا يجب الا ننسى ، انه بدا يومئذ ، جذابا ، وجد فيه الناس ثرا يستند بوضوح الى الصنعة ، ويمتلك عنصر اللطف والركة ، ورهافة الفكر والعبارة ، بدلا من السير الاعمى المتعثر * اخذ جميع الناس المثقفين ، رجالا ونساء يتحدثون باسلوب تجميلي ، فتبعهم سوادهم تقليدا ومحاكاة * استخدم ليلي هذا الاسلوب في حوار مسرحياته * صحيح انه حور كثيرا من صنوف التصنع في مسرحيته (يوفوريوس) الاصلية ، اذ اننا نعر في العديد من المشاهد على اقوال

مؤثرة حقا تصدر من شخوصه ولكن مايتبقى من مسرحياته يظل شاهدا على ان القسم الاعظم من اعماله الدرامية يبدو مملا للاذن الحديثة • ومن ثم ، ففي قراءتنا لكوميدياته ، علينا ان نستخدم خيالنا التاريخي • ولذلك يجب ان ننظر الى هذه المسرحيات نظرة جمهورها يومئذ • فنحن نقرأ مثلاً فقرة كهذه: دروميو : لو كان لي ان التقى بريزيو ، لوجدت عالماً من المزاح •

ريزيو : لو كانت تلك الفرصة فرصتي ، لتعثرت بدروميو الذي يشغلني شيء غير الحلم به •

دروميو : ان احتياله وفطنتي ستجعلان اسيادنا الحكماء حمقى وستجعلان ابناءهم الحمقى شحاذين ، وستحرراننا من عبوديتنا •

ريزيو : هو ينصب شباك خداعه ، وانا اشعوذ ، وهكذا سنبدل الامور بحيث يصبح اسيادنا الاغبياء خدم انفسهم ، ويصبح ابناءؤهم خدمنا ، وبذا نوقف فطنتنا لتفعل فعلها فيهم •

ان هذه النعمات الختامية الموزونة والمتكلفة ، التي تعيد نفسها من مشهد الى مشهد ، قد تؤثر فينا تأثيراً مخدراً ، ومع ذلك ينبغي ان نشخص في خيالنا تلك المسرة التي اثارته المسرحيات المعنية ، بما فيها من طراوة وجدة وبعد سنوات قليلة انعمر شكسبير في هجاء ذي طابع فكاهي ينتقد فيه اسلوب التألق اللفظي • ومع ذلك فاسلوبه الدقيق الخاص ، مدين لليلي ، كما هي حال عذاراه اللابسات لباس الرجال ، وعشاقه الرومانسيين ومساخره كالدون ارمادو وخادمه •

نحن لا نعرف ، على وجه الدقة ، ماكان يقدمه الممثلون البالغون الى جمهورهم في غضون تلك السنين ، لان تلك الفترة لم تحتفظ لنا الا بنصوص قليلة ، غير ان عدة مسرحيات استطاعت ان تبقى على الزمن بحيث تقدم لنا لمحة من الخزين المسرحي • ف (الاضاع العامة) التي نشرت في سنة انشاء

المسرح الكبير ، ترينا الاساليب القديمة التي استخدمت في معالجة المغامرات الرومانسية • فالسمكريون ثرفت ودرفت وشففت ، الذين يعرضون علينا ، يخططون مؤامرة لالقاء القبض على بعض المسافرين وسلبهم • يقبل سيدموند يرفقة كلاريسيا وخادمه (كومون كوندشنز) وهم يتجاذبون اطراف الحديث بلغة شعرية جافة جادة ، كتلك التي كانت مستعملة في مسرحيات من اضراب (كليومون وكلاميداس) ممثلة ، على الوجه الاتي :

المسافر الساذج ، وقد اضناه التعب ،
مضطر ، بالضرورة ، ان يرحل من تربته الاصيلية ،
ومع ما في السفر من مشقة وارهاق والم ،
فانه فرح ، في قلبه ، لانه انهى سفره اخيرا •

هنا يبدأ المزاح • اذ يحيط السمكريون بفريق المسافرين الصغير ، ثم يقررون وجوب شنق (كومون كوندشنز) • بيد ان الاخير يتضرع اليهم ان يؤدي ذلك العمل بنفسه ، واخيرا ينجح في اقناع آسريه بان يسمحوا له يتسلق شجرة ، وييده جبل المشنقة ، وحالما يصل الى غصن عال فوق رؤوسهم يبدأ بالصراخ المدوي طلبا للنجدة ، عند ذاك يفر قطاع الطريق مسرعين مرعوبين • ان هذه المغامرة تؤدي الى مغامرات اخرى يستغل فيها الحب الرومانسي والمخاطر الغريبة والمرح الصاخب استغلالا طليقا ، كما في (سيملين) المتأخرة ، حيث تجد دوقة ماتفسها ، مستنزفة بسبب الحسد ، لان البطلة الجميلة البريئة ، قد احبها الناس اكثر من حب اطفالها ، كما في (السيدان من فيرونا) حيث احد الشخوص (كومون كوندشنز) يقع في اسر الشقة الذين سرعان ما يحسون بذكائه ، فيناشدونه بان يكون رئيسهم ، وكما في (بركليس) حيث ينتشل الملاحون البطلة من عرض البحر ليبيعوها بيع الاماء فعلى الرغم من بهاته الحديث ، في هذه المسرحيات وخشونة العنصر الكوميدي فيها ، فان المرء لا يسعه الا ان يرى هنا ، الاسس التي بني عالم شكسبير الرومانسي عليها •

ومع مسرحية (الاضاع العامة) يمكن ان نرفق مسرحيتين مهمتين هما (السيدات اللندنيات الثلاث) و (اللوردات الثلاثة من لندن) ذلك ان المسرحيتين الاخيرتين كتبهما روبرت ولسن الممثل المعروف • كما ان تاريخ عرضهما مؤكد فالاولى عرضت سنة ١٥٨١ ، والثانية سنة ١٥٨٨ • ومع تسليمنا واقرارنا بقوة الكاتب الناضجة ، ثمة امكان لنلتقط نظرة متملية بشأن النهج الذي اختطه التقدم الدرامي منذ اوائل الثمانينات الى اواخرها • ان المسرحيتين يصدران - في وجودهما - من تقاليد المسرح الاخلاقي ومسرح الفواصل • الا ان ثمة شيئا بارزا يفصل بينهما • فقد استخدم الكاتب في (السيدات الثلاث) المجردات القديمة كالشهرة والحب والضمير والتظاهر والخداع والبساطة ، في الوقت الذي كان يهاجم فيه شرور العصر ، اما مجرى الفعل ففيه العديد من الاحداث التي تجتذب انتباهنا • ومن اكثر هذه الاحداث بروزا قصة التاجر ميركادور ، الذي يسافر الى تركيا ، تحت رعاية (لوكر) وهناك يخدع يهوديا يدعى غيروتس ، بالاحتيال عليه ، وعند استدعائه الى المحكمة يكتشف ان التركي ليس مجبرا على ايفاء ديونه لشخص غريب ، وفي الحال يعلن عن رغبته في التخلي عن دينه المسيحي ، وقبوله بالاسلام ، فيصاب غيروتس بالذهول من رده المقتوحة ، فيعفيه من تبعة الدين ، كيلا يغري بمثل تلك الخطوة الخاطئة • ان احداثا امثال هذه ، تبين لنا ميزة ولسن الذهنية ، الا اننا يجب ان نعترف ان معظم حوارهِ تعوزه رشاقة الحركة والتعبير ، كما انه معقد ، قديم الطراز • اما (اللوردات الثلاثة) فهي ليست مسرحية متميزة ، الا ان فيها شيئا من السيولة والتركز ، ، يفتقد اليهما العمل الاقدم •

اما معالجة التجريدات فمعالجة تتميز ببراعة اكثر ، فالمشاهد اشد احكاما ، والقصة امعن تعقدا ، واسلوب الحوار يتحرك الى امام على نحو محدد يتجاوز نماذج مسرح الفواصل القديمة الى تلك النماذج التي تثبتت وتركزت عندما طبقها شكسبير اول مرة على المسرح . يمكننا ان نأخذ في نظر الاعتبار هاتين المسرحيتين كرمزين لما كان يجري عموما بالقياس الى الدراما في ذلك العقد .

وثمة تنوعات متقدمة في ثيمة الرومانس تظهر في (انتصارات الحب والخط الفريدة) - ١٥٨٢ وهي مسرحية مأساوية - كوميدية تستبىق مسرحيات اليزابيثية متأخرة عديدة ، في عرضها للفعل الرئيس في (نطاق) متطور متكامل ، وهي كمسرحية (ترويض النمرة) تتخذ شكلا مسرحيا في العرض من خلال الشخصوص . اننا نتعرف في (الانتصارات الفريدة) على اجتماع تعقده آلهة اسطورية يحدث ، في مجراه ، شجار بين فينوس والهة الخط (فورتشون) بشأن سيطرة كل منهما على البشرية .

وهكذا تصبح المسرحية الرئيسة ساحة اختبار بين هاتين القوتين ، ففي الحدث الاول تظهر قوة الهة الخط ، وفي الحدث الثاني تنجلي قوة فينوس ، في الخاتمة . اما الحب الرومانسي والسحر ، فيبرزان في المشاهد كلها . فالبطل هيرموين ، وهو يبدو من اصل وضيع ، يتعلق بفيدليا ، ابنة دوق فيزانتوس . اما اخو الفتاة ، ارمينيو ، ففي سورة غضب ، يتحداه ، وبنتيجة النزاع ، ينفي العاشق ، وبعد ان يهيم على وجهه يأسا ، يأتي الى كهف فيجد والده الشريف المحتد بوميليو ، المنفي ايضا ، والذي يعيش في عزلة متفحفا كتبه السحرية ، ويمعونة بوميليو ينتهي امره نهاية سعيدة . وهنا نجد انفسنا متطلعين الى (العاصفة) . ومع ان الكاتب شخصية مجهولة ، فانه لم يكن شاعرا عظيما ، بيد ان تنوع اسلوب الحوار يضفي عليه دلالة واضحة تشير الى دقائق الاسلوب الشعري ، التي اعتمدها شكسبير في توطيد انجازاته .

ثم ناتي الى (فيديله وفوريتونيو) او (السيدان الايطاليان) - ١٥٨٤ -
ومما يبدو راجحا ان هذا العمل من اعمال انطوني موندي ، ومن ثم فهو
يعرفنا برجل يشي عليه احد معاصريه بقوله :

(انه افضل من يكتب الكوميديا) و (احسن حابك للعقد) • وقد اندثرت
معظم الكتابات الدرامية التي وضعها هذا الكاتب ، الا ان (جون الكنتي وجون
الكمبري) التي كتبها قبل ١٥٩٠ ، بوقت ما ، يمكن ان تعالج هنا ايضا • ان
(السيدان الايطاليان) نسخة منقحة من المسرحية الايطالية (الفيديله) - ١٥٧٦ -
لمؤلفها لويجي باسكاليو وعلى ذلك فهي لا تقتضينا اهتماما خاصا ، بيد ان
المسرحية الاخرى ذات اهمية غير منكورة • ومرة اخرى ، فان العقدة
الرئيسية تجد متعة بالغة في الحب الرومانسي والمغامرات الغريبة • هذان
الامران اللذان اضى عليهما الكاتب جوا متنوعا غنيا •

ففي العقدة المتشابكة باستمرار نجد ساحرين - احدهما الساحر
الويلزي جون الكنتي ، والثاني منافسه الشكس الاسكوتلندي ، جون
الكمبري ، يتحدث واحد من الاثنين قائلا :

هنا الحب ، ثم الحب ، يا الهي الصالح ، انهما متمايزان •

هذه المسرات ، اينبغي ان تمضي سراعا ،

هل يجب على المشهد الاول ان يسيطر على المسرحية كلها ،

دونما محنة ؟ دونما تغيير ؟ ماذا ؟ دونما تنوع ؟

ان هذه الكلمات يمكن ان تعد شعارا ، شعارا يعبر عما كان يجتذب
جمهور ذلك العهد ، وما كان موندي يرغب في تقديمه • وفضلا عن هذين
الساحرين ، اضيفت شخوص اخرى لتنويع المسرحية • ومن تلك الشخوص
جنيات او ارواح تعمل في خدمة احد الساحرين • كما اضيفت مجموعة من
المهرجين كترنوب واتباعه الريفين الذين كانوا منشغلين في التدريب على
امتناع سيدهم ، على نحو خشن • فاذا كانت مسرحية (الانتصارات الفريدة)
تستدعي (العاصفة) الى الذهن ، فانها تستبق (حلم ليلة في منتصف الصيف) •

٣ - قديم شكسبير -

لا يمكن تحديد الوقت الذي شرع فيه شكسبير بالعمل في مسرح لندن. تحديدا دقيقا مضبوطا ، كل ما نعرفه على وجه التحقيق ، انه نال في سنة ١٥٩٢ نجاحا كبيرا اثار حفيظة منافسه روبرت غرين ، مما حدا به ان يهاجمه هجوما حسودا عنيفا . بعضهم يعتقد ، ان شكسبير عرض اوائل مسرحياته في وقت مبكر يصل الى سنة ١٥٨٥ . في حين ان آخرين يضعون تاريخ ظهوره بعد خمس سنين تقريبا . ربما التاريخ لاهمية له . المهم في الامر ، انه يظل شامخا بصفته شخصية مركزية ، في الحركة الدرامية السريعة ، ما بين سنتي ١٥٨٧ و ١٥٩٢ ، اذ انه وضع الاساس الثابت المكين للحركة الدرامية العظيمة التي اغنت السنوات الاخيرة لحكم اليزابيث .

ففي سنة ١٥٩٢ ، كان روبرت غرين ، وقد اشرف على الموت ، يسمي شكسبير (جاك صاحب الصنائع كلها) لم يكن هذا اللقب لقبا بدون مسوغ . ففي المواسم المسرحية السابقة مباشرة نال شكسبير شعبية في العديد من المجالات في المؤسسة (طيطوس اندرونيكس) وفي المسرحية التاريخية ذات الاقسام الثلاثة من (هنري السادس) وفي الكوميديا (كوميديا الاغلاط) و (السيدان من فيرونا) والاخيرة يمكن ان نعتبرها النسخة الاولى لـ (ضنى الحب الضائع) وغيرها من المسرحيات . وفي الواقع ، تعكس مسرحياته المبكرة هذه بدقة ثلاثة انواع من الدراما تميز تلك الفترة بأسرها .

ليس من كاتب مسرحي اخر عرض مثل تلك الافاق ، حتى ولو ان قوته الدرامية الخاصة ، كانت تستند الى جهود الآخرين من معاصريه او اسلافه المباشرين .

ففي مجال المأساة تقدمه زميلاه كرسطوفر مارلو وتوماس كايذ • فحين
تتقدم الاول سنة ١٥٨٧ ، بتقديم مسرحيته (تيمور لنك) واجه الناطق
بالاستهلال الجمهور بتحد عدواني قائلاً :

من ترقصات الام ، بما فيها من كياسة وظرف ،

ونزوات المهرجين الذين يحتفظون بها بالمال ،

سنقودكم الى خيمة الحرب البهية ،

حيث ستستمعون الى تيمورلنك السايشي ،

وهو يهدد العالم بتعاير مذهلة ، عالية الجرس •

وبذا استهل مارلو ، بضربة واحدة ، عاملا مسرحيا جديدا • الى ذلك
الوقت ، لم يستطع أي مؤلف اخر ، ان يبعث الحيوية في المسرح ، بتلك
الحماسة الشعرية • اما الاساليب السائدة في الحوار ، فكانت ايقاعية
موزونة • حتى ان بعض الكتاب نجحوا في جعل المسرح مؤثرا بعض الشيء ،
الا ان الجمهور ، قبل ظهور (تيمورلنك) لم يحظ قط بفرصة الاستماع الى
اللغة الغنائية الجليلة ، التي قدمها مارلو الى مثليه • ان اعظم اسهاماته ، في
الاساس ، بالقياس الى مسرح عصره ، كانت اسهامات اسلوبية • فمنذ
١٥٨٧ ، اصبح الشعر المرسل ، الصيغة الثابتة للحوار الدرامي الجاد • بينما
كتاب المسرح الاخرون ، ولاسيما شكسبير ، عملوا على تعديل وتنويع
الايقاعات المسرحية الرئيسية ، غير ان مارلو يشخص في المقدمة بصفته بشيرا
رونيا •

ثم سرعان ما اعقبت مسرحية (تيمورلنك) بمسرحيتي (الدكتور فاوستس)
— نحو ١٥٨٨ — و (يهودي مالطا) — نحو ١٥٨٩ • وقد تفردت هذه
المسرحيات الثلاث بمميزات عامة • ففي المسرحيتين الاولى والثانية ، ندرك،
على نحو متميز ، قوة مارلو في عرض التماثل الذاتي بينه وبين ابطاله •

يهيمن تيمورلنك على تصورنا ، لان الكاتب بعرضه له ، قد حلم برؤيا
الجلال العسكري ، بحيث ان المزج بين شخصية المؤلف ، وبين الشخصية
الخيالية ، يسري بين الاسطر المطروحة • وهكذا يستطيع مارلو ان يماثل
بين شخصيته وشخصية بطله • وبالمقابل بين بطله وبين نفسه • وعلى حين
غرة ، وفي وسط الغزو والاحتلال والدمار ، يشرع تيمورلنك في القساء
خطبته على النحو التالي :

ان كانت جميع الاقلام التي يمسك الشعراء بها ،
قد اغنت شعور افكار ساداتها ، •••

واذا ما معنا النظر في خاتمة هذه الخطبة بما فيها من مفهوم الرؤيا
الشاعرية ، التي تتعثر قوة الكلمات عن التعبير عنها ، لادركنا بداهة ، ان
الملك المظفر ليس هو المتكلم ، بل مارلو نفسه • وعلى هذه الشاكلة ، مافعله
تيمورلنك ، عندما امسك بحرارة عاطفية بيت ميناندر :

وعلى صهوة الجواد ، مر منتصرا ، بيرسيبوليس •
حين قال متمثلا :

(وعلى صهوة الجواد ، مر منتصرا ، بيرسيبوليس)
تيخيليس ، اليس من الشجاعة ان يكون ••• (المرء ملكا) ؟
وانتما ، ماذا تقولان ، يا اوسو مكاسان وثيريداماس ؟
اليس من الشجاعة ان يكون المرء ملكا ،
بحيث يمر منتصرا ، بيرسيبوليس ؟

الايات هنا ، لاتعكس فرح الامير بالعبارات الفنية الجهورية ، بل
فرح الشاعر نفسه • ان هذا التماثل بين المؤلف والبطل ، يصبح ثلاثي
الشخصيات في (الدكتور فاوستس) • اذ ان فاوستس عالم دارس ، وليس

غازيا طموحا ، ولكنه وتيمورلنك ومارلو يجتمعون معا في شخصية واحدة
احيانا ، كما في :

الطبيعة التي كوتتنا من العناصر الاربعة ،
التي تتصارع في صدورنا من اجل نسق موحد ،
تعلمنا جميعا ان تكون لنا اذهان طموحة ،
قدرات انفسنا التي تستطيع ادراك معمار العالم العجيب ،
تسبر مسار كل كوكب سيار ،
وترقى الى ذرى المعرفة اللامحدودة ،
وهي ، على الدوام ، تتحرك كالافلاك التي لا يقر لها قرار ،
وتناشدنا ان نضني انفسنا ، دونما راحة ،
حتى نقطف انضج الثمار ،
ثمار السعادة الكاملة ، والنعمة الفريدة ،
التمثلتين في اكتمال التاج الارضي بجلاله وروائه •

ومن هنا ، فاسلوب مارلو في تناول ، يضفي على المأساة الانبهار
والحدة والاعجاب • كما ينبغي ، في الوقت ذاته ، ان ندرك ان هذه المزايا
طبيعية • وبعد قراءة (تيمورلنك) يخامرنا انطباع مفاده : ان مارلو قد وقع
في اسر البطل المهيمن على ذهنه ، بالتأمل في شخصية الرجل الطموح الذي
بدأ حياته العملية راعيا سايشيا ساذجا • اما الانبهار بشجاعة فاوستس
الطموح ، الذي ابرم عقدا مع ميفيستوفيليس ، فلا ينبغي واقع ذلك الفعل
الذي قضى بالهلاك على روحه • وعلى ذلك ، فالاعجاب والانبهار لم يثرهما
استحسان الفضائل الاخلاقية ، بل اثارها البحث الشخصي الدائب المتوجه
تحو جبروت الانسان المتفوق ، على الرغم من الضعف البشري •

وهذا يعني ان الحدة والاعجاب والانبهار يمكن ان تستخلص من رصد الانحطاط في اوطأ دركاته • كما تتأتى من امعان البصر في الطموح الانساني الرفيع • وهكذا ، بعد تقديم (تيمورلنك) و (فاوستس) اكمل مارلو ، على نحو أمثل الثلاثية المسرحية بتكريس اهتمامه بشخصية باراباس الموغلة في الشرور في (يهودي مالطا) •

ان هذا التركيز على الحدة ، وهذا التماثل الذاتي بين شخصية الشاعر وبين شخوصه المركزية اتاحا الكثير من العون لشكسبير وزملائه ، كتاب المأساة • ولكن مارلو ، في تركيزه على هذه الخصائص ، قد حدد انجازته الدرامي تحديدا جديدا • ذلك انه بانغماره في مخلوقات خياله ، التي نحت نحوا غنائيا ، قد جرد شخوصه من الطابع الشعري ، وبذلك كبج نفسه من خلق كون درامي شمولي • اما شخوصه الاخرى ، فليست سوى دمي ، لاجراك فيها فتيمورلنك لا وجود له الا من اجل تيمورلنك حسب ، وفاوستس لاقوام له الا من اجل فاوست • ان كل ما في الامر هو تقديم فرص مناسبة لظهار فصاحة البطل • ومن ثم فكيان اية مسرحية ليست له اهمية بعيدا عن كيان البطل • ان مارلو لم يكن يستطيع ان يضفي الحياة على حياة شخوص كهوراشيو او كاسيو او بانكو او الكنتي ، او ان يتصور تعقيدات المعمار الفني في هاملت •

وهذا الامر هو بالضبط ما كان صاحبه كايد جديرا بتحقيقه • ففي السنة ذاتها التي ظهرت فيها مسرحية (تيمورلنك) على خشبة المسرح ، هيمنت (المأساة الاسبانية) على انتباه الجمهور ، بحيث ان قوتها الدرامية اللاشعورية توطدت وتركزت ، سواء عن طريق نجاحها المباشر ام شعبيتها الطويلة الامد • هنا تنعدم (البطوليات) كما ينتفي عنصرا الانبهار والاعجاب • ومع ما في

شعر كايد المرسل من تنوع ، ومع مافيه من ميزة جذابة احيانا من ذلك النوع الذي يفتقر حوار مارلو اليه فانه يفتقد الى العاطفة الجياشة والحماسة الغنائية اللتين يمتلكهما حوار الاخير . فبدلا من التركيز على بطل واحد بعينه ، يقدم المؤلف الينا شيئا مثيرا ذا طبيعة سايكولوجية . تستهل المسرحية بمناجاة شبح ، ثم تستمر لتروي قصة حب واغتيال وانتقام . ان يليميريا ، ابنة دوق كاستيل ، تتبادل الوعود والعهود مع هوراشيو ، ابن هيرونيمو ، ولكن اخاها لورينزو الذي يقرر تقديم اخته الى صديقه بالثأزار ، يقاطع مطارحتهما الغرامية ، ويشنق العشيق على شجرة . اما هيرونيمو الطاعن في السن فيستفيق على اثر الضجة ، ليجد ابنه ميتا ، فيصاب عقله بلوثة . فيجد بحثا عن الانتقام ، ولكنه ، يظل في شك من هوية الشخص المسؤول ، اول الامر ، وحين يتأكد من الحقيقة ، يتعثر انجاز هدفه ، اما بسبب نوبات الجنون التي تداهمه واما بسبب واقع اعدائه الذين ينتمون الى عليا القوم . وبعد اتخاذ الخطوات المترددة العديدة ، ينجح في اغرائهم ليلعبوا دورا في تمثيل احدى المسرحيات ، فيقتلهم جميعا في مجرى الفعل المسرحي . ان هذه المسرحية الى حد ما سينيكية الطابع ، فالشبح وعنصر الانتقام والعديد من الخصائص الاسلوية تشهد على مصدرها الاصيل . الا ان كايد كان يعرف اذواق جمهوره ، لذلك فقد كيف مااستقاه من الكاتب الدرامي اللاتيني ليتوافق مع المطالب الشعبية . ان المسرحية تمتلك عقدة قوية ، حسنة التطور الى حد الدقة احيانا . اما المؤثرات المسرحية ، فمنظمة تنظيما ممتازا بسائر ابعادها ، فالمشاهد متنوعة ، مبنية وفق خطة ، بحيث تسيطر على انتباه المتفرجين . حتى ان المسرحية ترقى ، في النهاية ، الى ذروة مثيرة من الاهتمام في مشهد المسرح داخل المسرح .

ومن الواضح تماما ، ان عقدة (المأساة الاسبانية) وتطورها يتمثلان مع عقدة (هاملت) وتطورها • ففي احدهما يسعى الاب للانتقام من قاتل ابنه ، فيصاب بالجنون ، وفي الثانية ، يسعى الابن للانتقام من قاتل والده ، متظاهرا بمس من الجنون • ان دين شكسبير لكايدي دين جلي • مهما يكن من امر ، فان مسرحية هاملت كانت في حيز الوجود في سنة ١٥٩٠ • لكن هاملت الذي نعرفه ، لم يأت الى الوجود الا في بداية القرن السابع عشر • اننا معنيون الان باعمال شكسبير ، في عهد شبابه • وفي غضون هذه الفترة كتب الكاتب مسرحيته الرهيبة (طيغوس اندرونيكس) وهي أساة جمع فيها الخصائص الرئيسة التي تميز بها كل من مارلو وكايد •

ان قصتها مفعمة بالموت والرعب والانتقام مما يجعلها على صده وثيقة بـ (المأساة الاسبانية) وبخاصة في تخطيط مشاهدتها المحكمة ، وفي استغلالها للمكائد والمؤامرات • فضلا عن ذلك ، فان الاهتمام لايركز على شخص واحد معين ، انما يتخلل في مجموعة من الشخصيات المتناقضة على نحو بارع وفي الوقت نفسه ، اضفى شكسبير على المسرحية بشيء من حدة مارلو • فشخصية ارون المغربي تسيطر على خيالنا بسبب خبث ذاتي عنيف • ليس من احد منا على استعداد ليقول : ان مسرحية (طيغوس) هي من طرف شكسبير ، لكنها ترينا بوضوح يد كاتب مسرحي متفوق على كلا الكاتبين • (يعني مارلو وكايد) • ان اسهامات هذين الرجلين قد استخدمت لتكون اساسا ، اما الكيان الذي شيد على هذا الاساس ، فيوضح لنا فن المؤلف وقدرته الدرامية • اما الاسلوب ، ففيه توجه مباشر ودقة وتنوع ، وكل هذه الامور تضاهي تعابير مارلو المدهشة ، ولكنها تسمح لنفسها ان تعبر عن شخصيات على مبعده عن تلك الشخصيات التي منحها الكاتب الغنائي اتباهه واهتمامه بكل سخاء •

كان الجمهور مسحورا بتلك المآسي ، كما كان مفتونا بالمسرحيات التاريخية بمختلف انواعها ، غير ان بعضها بالتوكيد كان يعنى بالمادة (المأساوية) على حين عنيت مسرحيات اخرى بالمغامرات الرومانسية • ان ضياع العديد من المسرحيات لا يسمح لنا ان نقول بثقة متى كتبت المسرحيات التاريخية ، ومن دشنها ، لعل العديد من المؤلفين تزامنوا في الاسهام في وضع اسسها ، واذا كان الامر كذلك ، فان شكسبير ، على التحقيق ، كان من اوائل المسهمين في هذا الصدد • ان الاقسام الثلاثة في (هنري السادس) مع مافيها من فجاجة واضحة في الاسلوب ، وفي استيعاب الشخصيات ، تقدم الينا عرضا دراميا منظما للاحداث التاريخية التي لايمكن ان يظن اليها في مسرحيات متماثلة معها ، باقية على قيد الحياة ، التي قد تكون انتجت قبل ذلك العهد • ولو وجدنا انفسنا ميالين لرفض هذه الثلاثية على انها غير جديرة بالاهتمام المسرحي لاقتضانا الامر ان نقارنها بمسرحية (ادورد الاول) لجورج بيل المعاصرة لها ، ابتغاء استيعاب مافيها من مناقب • تجهد مسرحية (ادورد الاول) ماوسعها الجهد ان تحظى بالشهرة ، بما فيها من مشاهد وروح وطنية ، اما خيوط عقدتها فهي محبوكة وفق نموذج معقد • الا ان هذا النموذج يفتقد الى التخطيط ، ذلك ان المادة التاريخية قد مزجت بعناصر فوكلورية ، وابتكارات رومانسية ، كما انها تفتقر الى الاحساس بالهدف ، اذا استثنينا محاولة الاستئثار برضا الجمهور ، على نحو مباشر • ان كثيرا من الاحساس التاريخي الهادف ، يبدو في (جاك سترو) • بيد ان معالجتها للقصة البسيطة التي تتناول تمرد (وات تايلر) ومحاولة رتشارد الثاني لتجنب اراقة الدماء تبين لنا ان المسرحية التاريخية لم تتقدم الا ايسر تقدم نحو بناء اغنى في محتواه من مسرحيات الفواصل • اما (هنري السادس) فبالرغم من ضعفها

البادي في العديد من مشاهدتها ، فانها تصور استيعابا بارعا للمادة التاريخية كما تصور ، في الوقت نفسه ، احساسا متأصلا بالمستلزمات الدرامية • واذا مازعنا بان الكتاب الاخرين ، قبل شكسبير ، قد عالجوا التاريخ الانكليزي ، بغص النظر عن تجريدات (بيل) فليس من شك في ان مسرحية (هنري السادس) كانت تمثل القوة التي اوحى بالتطور الشعبي اللاحق للمسرحية التاريخية •

ومن الطبيعي القول ان (هنري السادس) قد اكتملت بمسرحية (رتشارد الثالث) لشكسبير ، وهي دراما صممت وفق الشكل المأساوي الذي تميز مارلو به • ففي مفهومها (المسرحي) البارز استطاعت ان تركز انتباهها برمته على شخصية مركزية في عرضها لمسح موغل في النذالة • ان الاختلاف بين الكاتب الدرامي الاصيل وبين الشاعر الغنائي ، يصبح بارزا للعيان ، حالما نقارن بين هذه الشخصية وبين تيمورلنك ، فاوست ، او باراباس • فصور هذه الشخصيات تفتقر الى الفكاهة ، وهي مرسومة بخطوط لاطلال فيها ، انها ولاشك كائنات تحظى منا بالتعجب ، غير انها تفتقد الى الخصائص الانسانية • يبدو رتشارد ، في الظاهر ، ذا قسما متماثلة ، ولكننا ان امعنا النظر بعناية في خطبه ، لادركنا ان تأثيره المسرحي الخاص ينبثق من شيء يتجاوز مجرد الحدة • فالاحساس بالفكاهة اللاذعة يضفي حيوية على كلماته وافعاله بدءا بمناجاته الساخرة الماكرة • فخطب ود (آن) مقصود منه ، بالتوكيد ، تعزيز اهدافه السياسية الخاصة ، ولكنه يفعم المسرحية بالحيوية بما يضفي عليها من بهجة يستمدتها من براعته الفائقة •

وبينما من غير الممكن ان نناقش شخصية رتشارد كما نناقش شخصية هاملت ، فان رتشارد يمتلك تفردا في شخصيته يفتقر اليه ابطال مارلو ، ومرد ذلك الواقع الذي مؤداه • ان الشاعر الغنائي يماثل بين نفسه وبين مخلوقاته ، بينما الكاتب الدرامي (يقصد شكسبير) قادر على اقضاء نفسه عن شخوصه الخيالية •

حاول مارلو ذات مرة ان يتناول عملا من هذا النمط ، في مسرحيته (ادورد الثاني) حيث ان ملكا شابا تعلق باحد محاسبيه تعلقا غير سيامي وغير سليم ، مما تسبب في اهلاكه والقضاء عليه . ليس في هذه المسرحية أي نوع من (البطوليات) وفيها يبدو مارلو قابضا على ناصية قوة درامية اصيلة بمعزل عن الحدة الدرامية التي تتوافر في مسرحياته الثلاث الاخرى . وبغياب البطل الطسوح تذوي مناقب هذا الكاتب المسرحي الشاعر . ليس من شخص شاهد (ادورد الثاني) في حيز التمثيل ، يستطيع ان ينكر انها باهتة ، غير موحية ، اذا ماقورنت بمحاولات شكسبير وهو في دور التدريب والمران . ومع انها تقدم بعض المشاهد المؤثرة ، ولو ان حادثا او حادثين فيهما ينغمر الشاعر ليعرض لنا بعض الانعام والالحان ، فان حوارها يفتقد الى التفرد والتميز ، ذلك ان المؤلف يتجاهل قضايا كبيرة الاهمية ، ابتغاء معالجة تتعلق بفصحة شذوذ جنسي ، فان هذه المعالجة تفتقد الى سمة رجة الافق تتميز بها مسرحيات شكسبير التاريخية .

مما لاشك فيه ان (رتشارد الثاني) قد تأثرت تأثرا قويا بـ (ادورد الثاني) فأن غير ان الاعتراف بهذا الواقع يجعلنا نركز على الاختلاف الدرامي الجوهري بين المسرحيتين .

ان المآسي والمسرحيات التاريخية قد اثارت المتفرجين في تلك السنوات . لكن يبدو ان (الخزين المسرحي : الريبورتوار) كان يعني اشد العناية بمعالجة الرومانس . وفي هذا المجال ، يتفرد روبرت غرين ، زميل مارلو ، بريادته وقيادته . وكما رأينا ، فان ليلي ، قد اسهم اسهاما كبيرا في مجال الكوميديا الرومانسية في بواكير الثمانينات . الا ان كتاباته صيغت بشكل مناسب

للممثلين الصبيان ، بينما غرين هو الذي صاغ المادة الرومانسية لتتخذ شكلها الشعبي • اما اسلوبه في (الاخ الراهب يكون والاخ بنغاي) - نحو ١٥٨٨ - و (جيمس الرابع) - نحو ١٥٩٠ - فقد اختار منطلقا تاريخيا غامضا ، تم في نطاقه حبك تصميم منوع يعالج الحب والمغامرة والسحر • وفي تبنيه لهذه الطريقة ، كان ينحو منحى التجارب السابقة وفق نمط رومانسي • ومع ذلك تظل مسرحياته متميزة عما سبقها من مسرحيات ، لما فيها من حوار مؤثر ، وشخص قوي ، وسحر جذاب واجواء محددة •

ان قصة (الاخ يكون) تتناول منجزات ساحرين متنافسين ، يحاول كل منهما ان يبرز الاخر في فن السحر • وفضلا عن اعمال هذين الساحرين ، ثمة عنصر كوميدي ذو مستوى متدن يركز ، في المقام الاول ، على مايلز ، استاذ يكون المتبلد ، وعلى شيطان ما ، ينهزم في الختام ، حاملا الساحر على ظهره • وبمعية هذه الشخصيات يتحرك ادورد امير ويلز ، ولاسي ايرل لنكن ، وكلاهما واقع في شرك مارغريت الوضيعة الاصل • وعلى ذلك ، نجد انفسنا في مواجهة ثلاثة عوالم ، عالم السحر ، وعالم الحياة الارستقراطية ، والعالم الريفي الساذج • وبدلا من بقاء هذه المسرحيات منفصلة ، كما كانت المسرحيات السابقة ، في اغلب الاحيان ، نراها مندمجة في وحدة يسيطر عليها مزاج منسجم يقترب بعض الشيء من ذلك المزاج الذي نشره ليلي في تضاعيف كوميدياته ، فهي اميل الى الرؤيا واقل رفاهة • وهذا الاسلوب نفسه يمكن ان يرى في (جيمس الرابع) • هنا ، ملوك انكلترا واسكوتلندا ، المحاطون بمجموعة من رجال الحاشية ، يجتمعون ، في المسرحية ذاتها ، ببوهان ، الاسكوتلندي السوداوي ، واوبورام او اويرون ، ملك الجنيات • وهنا ايضا تقحم قصة حب رومانسية ، حيث ترسم شخصية

البطلة دوروثيا ، كافضل مارسم من شخصيات في دراما القرن السادس عشر ، خارج نطاق مسرحيات شكسبير ، بصفتها شخصية مركزية • ان ظرف غرين قد تمكن من مزج اجواء المسرحية في وحدة تجمع بين الواقعية والمثالية •

كان دين شكسبير لغرين غير مقتصر على نماذجه الرومانسية • ذلك ان غرين عمل الشيء الكثير لتوسيع مصادر الحوار الشعري • ومع انه تأثر تأثرا عميقا بمثال مارلو ، الا انه عدل النموذج الذي وجدته في (تيمورلنك) اذ جعله اكثر طواعية • تذكرنا ايقاعاته احيانا بايقاعات شكسبير ، كما في :

لماذا ؟ يفكر ابن الملك هنري ، ان حب مارغريت ،
يتعلق بميزان الزمن الفخور ، الذي لا يقر له قرار ؟

واحيانا ، كما في :

ها هو يمعن النظر في مبادئ هيكت المظلمة •

هنا نجد تنوعات مهمة تنصب على معايير الشعر المرسل • ان تبني هذا الوزن الشعري ، ماثل في العمل كله ، ليتطابق مع المستلزمات الدرامية • ومن ثم جاء العمل اقل ايعالا في البلاغة اللفظية ، والغنائية واكثر تنوعا من اعمال مارلو •

اما كتاب الدراما الآخرون ، فقد استغلوا الاشكال الرومانسية ، بشتى الطرق والوسائل ، متبعين ، في اغلب الاحيان ، اسلوب غرين ، في انتقاء النطاق (التاريخي) منطلقا لمغامراتهم • ومن حين الى حين ، كانوا يعودون الى استخدام السبل الدرامية الموروثة من مسرح (الفواصل) ، بينما لجأوا مرة او مرتين الى ابيات توحى بشيء من التقدم الى امام • وهنا ، يمكننا ان نستعرض بايجاز ثلاث مسرحيات لنوضح هذا الامر • ففي

(جون البوردوي) نجد انفسنا بداهة في مواجهة اسلوب غرين ، حيث تقدم الينا عقدة (تاريخية) يجد فيها جون ، الشخصية المحورية ، نفسه ، في خدمة الامبراطور الالماني ، فردريك ، حيث مغامراته يرافقها سحر يجترحه ساحران متنافسان هما يكون وفاندرماست • اما الكوميديا الواطئة المستوى فيقدمها الينا بيرس ، خادم يكون •

ومن الجلي ، ان جماهير المتفرجين في تلك الفترة ، لم تمل من مشاهدة العناصر الدرامية ذاتها التي طالما كانت تستخدم في خدمتها المرة تلو المرة • كذلك ، فان هؤلاء المتفرجين لم ينفروا من مشاهدة المسرحيات التي لجأت الى الوسائل الموروثة من السنوات الماضية • فمسرحية (خدعة للتعرف على احد الاوغاد) لها منطلق تاريخي في عهد الملك ادغار ، يمثل فيها الساحر ، المطران دنستان (الشخصية الجديرة بالاهتمام) الا ان جوها الرومانسي ، ملون بمزاج ، سبق للمسرحيات الاخلاقية ان انتجت اعمالها على منواله هنا ، نستمع للكثير من خطايا العصر ، وشرور رجال الحاشية ، والاوغاد النصايين ، واصحاب الاطيان الجشعين • وفي وسط شخوص معلومة الاسماء نجابه ، في الواقع ، شخصية (النزاهة) متمثلة في الشيطان الذي يحمل على ظهره الشريف الخبيث الى الجحيم • وفي تلك الفترة ، مايسر ان نلتقي بالقديم والجديد متعايشين معا ، حين نعود الى مسرحية (قصة الزوجات العجائز) لجورج بيل ، حيث يتناول المؤلف المادة الرومانسية باسلوب طلي جديد • ان المفهوم المركزي لهذه النزوة الفكاهية مفهوم ذكي • هنا تدخل شخصيات (الغريب) و (المرح) و (الطنطازي) بعد ان يكونوا ، قد تاهوا ، في الليل ، في اعماق الغابة فيلاقيهم كلينج العجوز ، حاملا مصباحه ، ليأخذهم

الى كوخه • وهناك ، بعد تناول عشاء ريفي تشرع زوجته ميج بسرد
حكايات الجن • وفجأة تتقمص شخوص القصة اجساما بشرية فتمثل ما جاء
في تلك القصة امام المجتمعين في الكوخ • ان التطور البارع للمسرحية
داخل المسرحية والجمع بين العالم الواقعي وبين الخيال الرومانسي واغناءها
بلسات ساخرة ذكية تجعلها دراما لكن دون ان يكون فيها اهتمام حقيقي
ومن هنا ، فهي تبدو ، في روحيتها ، بعيدة بعدة عقود من الزمن ، عن
مسرحية (خدعة للتعرف على احد الاوغاد) المعاصرة لها •

كان هذا هو العالم الذي دخله الشاب شكسبير بمسرحيته (سيدان
من فيرونا) و (ضنى الحب الضائع) وبمجرد دخوله اصبح سيد ذلك العالم •
من الواضح انه اقتبس الشيء الكثير من اسلافه وزملائه ، اذ ليس يعسر
علينا ان نقتضي مصادر الاحداث والوسائل الفنية لدى موندي وغرين
والاخرين • ومع ذلك ، فانه صاغ الكوميديا الرومانسية بشكل جديد •
فهو لم يقع اسيرا لاغواء المحاكاة ، انطلاقا من نماذج الاخرين قط ، بل انه لم
يضع قصصه الرومانسية في نطاق تاريخي غامض •

وبدلا من عرض رومانسه استنادا الى خلفية ضبابية توغل في الماضي
الانكليزي ، اختار متقصدا اقضاء عقده الى اماكن بعيدة ، بان حملها الى
ايطاليا وغيرها من البلدان • وبدلا من تكديس المغامرات بعضها فوق
بعض ، مال الى تحديد عقده في نطاق قصة بسيطة تماما • وعوضا عن
الانغمار انغمارا تاما في عالم المستحيل سعى الى استخدام شخوص
الكوميديا الخفيفة للتعليق على مبالغاة العاطفة الرومانسية • وحين اجتاز
عتبة عالم الخيال ، عني بوضع قدميه على ارضية ثابتة •

ان مسرحية (سيدان من فيرونا) ليست كوميديا عظيمة ، باية حال •
ومما لاشك فيه ان النسخة الاولى من (ضنى الحب الضائع) تفتقر الى
الفورة الذكية التي تمتاز بها المسرحية المنحدرة اليها •
وهكذا ، لقد سبق لشكسبير ان اشار الى المجرى الذي اتخذه
معالجته الخاصة للمادة الرومانسية •

٤ - الانجازات الختامية للدراما الاليزابيثية -

في غضون موسمي ١٥٩٢ و ١٥٩٣ حل وباء جائح في لندن ، فاعلقت
المسارح في معظم تلك الفترة من الزمن • ولما عاد الاداء التمثيلي المنتظم الى
الظهور ، تبين ان زمن التلمذة قد انقضى ومضى ، لتحل الاستاذية البارة
في الساحة الفنية • ان مسرحيات فجة كثيرة كانت منتشرة ، وقد كتبت على
عجل ، لتطمين احتياجات عدة مسارح اخذت تنشط في العاصمة ، ولكن
معظم ماتبقى منها يشير الى استقرار جديد وثقة ثابتة ، على ما يبدو •

وعلى العموم ، يخامرنا انطباع ان المتفرجين ، في العقد الاخير من
القرن كانوا اقل اهتماما بالمأساة من غيرها من العروض الدرامية • وباستثناء
(يوليوس قيصر) التي كتبت في نهاية تلك الفترة ، لم يكتب شكسبير الا
مسرحية واحدة تنحو هذا النحو ، هي (روميو وجوليت) - ١٥٩٥ -
يمكننا ان نعد هذا العمل كوميديا رومانسية ، اكثر من ان نحسبها (مأساة)
بالمعنى الدقيق من الكلمة • وحين طبعت في سنة ١٥٩٧ ، ربما رأى المعاصرون
فيها هذا الرأي نفسه ، بالاعلان عنها بانها (مأساة مغرورة رائعة) • ان
كلمة (مغرورة) التي كانت تستخدم حصرا في وصف المسرحيات الكوميدية
لها دلالة بارزة • ان (روميو وجوليت) تعتبر نصرا محققا ، فهي تلمح في

وضعها الاستثنائي ، لا بشكلها فقط ، بالقياس الى سائر مسرحيات شكسبير بل بالنسبة الى كل المسرحيات الاخرى التي صارت الزمن ، في تلك السنين • فهي لا تستمد وجودها من (تيمورلنك) ولا من (المأساة الاسبانية) وفي سياقها لا تؤول الى هاملت او مكبث ، ومع انها تعرض لنا حكاية حزينة ، فهي قريبة الشبه بـ (ضجة حول لاشيء) •

اننا ، ربما نصدر احكاما على ماتبقى على الزمن من مسرحيات ، فتكون هذه الاحكام رجما بالغيب وهذا امر يتبدى في ان المسرحيات القليلة نسبيا التي انتجت في ذلك العهد لم تكن ذات اهمية بارزة ، وهي تتوزع على صنفين • فاذا جاءنا الفونسوس ، امبراطور المانيا ، كما يبدو ذلك محتملا ، من تلك الفترة ، فان ذلك الامر يوضح احد هذين الصنفين • اذ هنا يلتقي مارلو وكايد في عقدة ترينا كيف ان الفونسوس ، غول الرذيلة ، يستخدم السم والخنجر والمكيدة للقضاء على الذين يقفون في طريقه • ان الانبهار من صورة الخبث البشع ، قد تعزز بسحر الحافز الانتقامي ، بحيث يسهمان معا في تصوير حوادث مفعمة بالرعب ، القصد منها جعل المتفرجين يقشعرون من الخوف •

اما الصنف الاخر فقد تميز باهمية خاصة ، لانه استطاع ان يدخل شيئا جديدا كل الجدة على المسرح • ففي وقت ما قبل سنة ١٥٩٢ ، قدم كاتب مجهول الهوية (مأساة) في مسرحية (اردين من فيفرشام) استندت على نحو يكاد يكون قريبا كليا الى حادثة قتل وقعت في اوساط الطبقة الوسطى ، اذ ان اليس زوجة اردين تقتله بخسة وسفالة • ان مارلو ، فيما سبق ان مسرحياته الثلاث ، قد مزق المبادئ القديمة التي تصر على ان المأساة لاتعالج الا

الشخصيات الرفيعة الشأن • صحيح ان تيمورلنك اصبح ملكا ، ولكنه ، في نشأته ، كان راعيا سايئا • وكان فاوستس دارسا المانيا اعتياديا ، كما كان باراباس تاجرا يهوديا • الا انه اضفى على هذه الشخصيات حلمه الحماسي الخاص الذي يتطلع الى الجلال والجاه • وعلى ذلك ، فبالرغم من اصول تلك الشخصيات المتواضعة ، نراها لا تبتعد كثيرا عن فكرة البهاء المتصلة بملوك المآساة • اما مؤلف (اردين من فيفرشام) فيتخذ الخطوة المنطقية الاخيرة ليجعل بطل مسرحيته من الطراز الاعتيادي ، في كل شأن • اذ ليس في المسرحية طابع غنائي انجذابي متنقل ، فالحوار ، حتى عند التعبير عنه بالشعر ، يستهدف بجلاء جعل الفعل يبدو (واقعيًا) حسب الامكان •

ومن عناوين عدد من المسرحيات المفقودة التي انتجت في غضون ذلك العقد ، نعلم ان مؤلفين اخرين كانوا ايضا يجربون حظهم في التزام اسلوب المآساة المنزلية ، ولما كانت تلك التجارب ، تشير الى الاشكال الدرامية التي تميز بها العصر الحديث ، فهي بالبداية ، ذات اهمية بارزة • مهما يكن من امر ، فمن المشكوك فيه ، فيما اذا كانت تلك المسرحيات قد اثرت تأثيرا حقيقيا كبيرا في ذلك العهد •

يبدو ان جماهير المتفرجين ، في العهد الاليزابيثي ، قد كانت لا تجد متعة كبيرة في المسرحيات الواقعية الموحشة • غير ان المسرحيات التاريخية ومختلف اشكال الدراما الرومانسية كانت تظمن رغباتها بصورة مؤثرة متميزة • وبعد ان اكمل شكسبير نفسه رباعية واحدة تغطي عهدي هنري السادس ورتشارد الثالث ، عاد ليكتب رباعية اخرى تعالج عهود رتشارد الثاني وهنري الرابع وهنري الخامس ورتشارد الثاني — نحو ١٥٩٥ — وقد صيغت صياغة مأساوية ، بلا تلطيف كوميدي • هنا الفعل يكاد يعتمد كليًا على

شخصيتين متناقضتين ، اذ الملك الشكس الخيالي ، يواجه بولنكبروك
الشخصية الواقعية ، المسلوقة الخيال • ثم يأتي دور قسمي (هنري الرابع)
— ١٥٩٧ — اللذين يعتمدان على خطة مختلفة تماما • فبدلا من ان نعيش
حصرا في القصور الملكية والتحدث مع رجال الحاشية والتشاجر مع
اللوردات ، نحن مطالبون بان نمضي معظم اوقاتنا في حانة (ايست. تشيب)
لكي نستمتع بمعاشرة جون فولستاف ، وهو من اكثر شخصيات شكسبير
حيوية ، حتى عندما يتخذ مع الامير الشاب دور المهرج في المسرحيات
الاخلاقية القديمة • واخيرا اكتملت المسرحيات الاربع بمسرحية (هنري
الخامس) الوطنية — ١٥٩٩ — باطار غزوها العسكري الواسع بحيث نرى
وطأتها تخفف ، من خلال حضور مجموعتين من الشخصيات الفكاهية ،
متمثلة في نايم وباردولف وبستول ومثلي ويلز وانكلترا واسكوتلندا وايرلندا •
حتى لو ضربنا صفحا عن (الملك جون) — نحو ١٥٩٥ — حيث شكسبير
لسبب ما ، قد انحرف عن الشيمة التي كانت تبعث الحياة في رباعيته ، لانه
عاد الى عهد اسبق • وهنا ينبغي لنا ان نعرف ان ذلك الطواف التاريخي
الواسع ، قد تنفذ ببراعة وتنوع بحيث تنجلي عظمة شكسبير ، كما هي
الحال في مآسيه وكوميدياته •

وفي غضون تلك السنين بحث كتاب المسرح الاخرون في ثنايا التاريخ
منقبين عن المادة المطلوبة في مختلف العهود ، كما جرب غيرهم مايمكن ان
نسميه المسرحية البيوغرافية التاريخية • كتب مندي مسرحية (سيرتوماس
مور) — نحو ١٥٩٥ ، وهي ذات اهمية خاصة ، ليس لما فيها من مزايا حسب ،
بل لان المسودة المتبقية تحتوي على اضافات يعتقد العديد من الدارسين
انها بقلم شكسبير نفسه • وقد عني مندي ، بمشاركة ثلاثة كتاب متعاونين

معها بمسرحية (سيرجون اولد كاسل) - ١٥٩٩ - ١٦٠٠ - وهي بدورها تمتلك تلميحات شكسبيرية النسب ، لكن بنوع مختلف • ففي (هنري الرابع) اتخذت شخصية فولستاف اسم اولد كاسل اساسا • يبدو ان عددا من احفاد تلك الشخصية التاريخية ، قد سجلوا بعض الشكاوي ، الامر الذي اقنع شكسبير وفرقته على اعادة تسمية الفارس الكوميدي وتقديم اعتذار باهت العاطفة في خاتمة القسم الثاني من المسرحية : قال شكسبير (ان اولد كاسل مات شهيدا ، وهذا الرجل ليس هو الرجل المطلوب) • ان هؤلاء الاحفاد الغاضبين ، على اكبر الظن ، قد سعوا لتبرئة سلفهم ، بتشجيعهم اعداد مسرحية (اولد كاسل) التي كان الغرض منها هو التنديد بعمل شكسبير ، اما المسرحية التي اعلن عنها باعتبارها (تاريخا حقيقيا مشرفا) فكانت تستهدف عرض السيرجون (لا بصفته شخصا مدلا) بل بصفته (شهيدا شجاعا ونبيلًا فاضلا) •

ان هذه المسرحيات كانت دراسات جادة لتفسير الاحداث التاريخية المسجلة ، وربما كانت المسرحيات الاخرى الاكثر شعبية ، معنية باحداث مطعمة بالخيال ، ومعالجتها اميل الى روح الفروسية • وكنموذج لمثل تلك الاعمال يمكن ان نعد قسمي (روبرت ايرل هنتكتون) - ١٥٩٨ - والمسرحية من تأليف مندي بمشاركة هنري تشيتل • ان هذه الدراما ذات القسمين ، تستغل الاهتمام الشعبي بشخصية روبن هود الخيالية ، بحيث تصاغ المادة (التاريخية) لتتلاءم مع المتطلبات الخاصة •

ومما هو جدير بالذكر ، الاسلوب البارع الذي استخدمه الكتاب على نحو ملائم في عرض مشاهدهم ، لتنسجم مع المسرح داخل المسرح ، وهي وسيلة تتفق بصورة بارزة مع القصص الفوكلورية • ان ذلك الامر ، ولاشك

كان مسئولاً جزئياً عن نجاح العمل عندما عرض على خشبة المسرح من قبل رجال اللورد الاميرال • ان هذا النجاح قد كان عظيماً الى حد شجع شكسبير على ان يكتب مسرحية جذابة منافسة لفرقتة ، فرقة اللورد تشيمبرلين • هناك في الواقع ، بعض الاسباب التي تدعونا الى الاعتقاد ، بان رحلته القصيرة في الغابة الخضراء في مسرحية (كما تحب) - ١٥٩٩ - وحتى في عنوان تلك المسرحية مردها شعبية جهود مندي وتشيتل •

• ان مسرحية (كما تحب) تقودنا الى عالم شكسبير الكوميدي الرومانسي ذلك العالم الذي اغتنى بـ (حلم ليلة منتصف الصيف) - ١٥٩٥ - و (تاجر البندقية) - نحو ١٥٩٦ - و (ضجة حول لاشيء) - نحو ١٥٩٨ - في تلك المسرحيات تجاوز شكسبير كثيراً منجزات ليلي وغيرين • فتخطيطه المعماري تخطيط استاذ متضلع ، ولغته نابضة بالحياة ، واثقة من نفسها كما تعمق احساسه برسم الشخصية المعطاة ، كذلك فان جمعه بين المثالية الرومانسية ، وحسه الواقعي الجيد ، صيغاً جميعاً في انسجام متفرد • وفوق كل شيء ، يظهر في هذه الاعمال استيعاب للتناقض بين المظهر والواقع ، بين الوجود وما يبدو ظاهراً ، وهذه الامور كلها تصبح موغلة في اعماقها ، من طريق التماثل الخيالي بين المسرح وعالم الناس • يقول ديمتريوس ، بهذا الشأن ، في (حلم ليلة منتصف الصيف) :

ان هذه الاشياء تبدو صغيرة ، لا يمكن التمييز بينها ،

كأنها جبال بعيدة قصة استحالت الى غيوم •

وهنا يأتي جواب هيرميا على هذه الشاكلة :

اظن انني ارى هذه الاشياء بعين مجزأة ،

حين يبدو كل شيء مزدوجاً •

اذ يصبح الحلم احيانا هو الواقع الوحيد ، و احيانا يتحول الواقع الى حلم ، كما هي الحال في التعبير التالي :

افضل ما في هذا الضرب (من الرؤية) ليس سوى ظلال ،

واسوأ ما فيه ليس رديثا ، ان استطاع الخيال تعديل (تلك الظلال)

من هنا ، فمن المهم ان نركز على واقع مفاده : انه ليس في دراما ذلك العصر ، ما يمكن ان يماثل هذا الامر . كان لشكسبير العديد من المعاصرين الاقوياء ، في شبابه ، وسنيه المتأخرة . ولذلك فقد قنع ، في اغلب الاحيان بالاستناد الى جهودهم في انجازاته . حتى اننا احيانا نستطيع ان نقتنص بعض اللوحات منه ، وهو مشغول في كتابة المسرحيات ، في منافسة منه لهم ، ومع ذلك فانجازهم يظل انجازا متميزا . فرؤيا الشخصية التي تنصب على مشاهدته ، وحبكته البارعة التي تنسج الخيوط المتنوعة في (حلم ليلة منتصف الصيف) والمزج بين العناصر غير المتجانسة تقريبا في (تاجر البندقية) والجمع الدقيق بين ما هو مضحك غريب وبين ما هو جاد ، وبين ما هو مصطنع وحقيقي في مسرحية (ضجة ..) كلها تبرهن على ان تميزه يعتمد على قدرته ، لا ان يفعل افضل مما يفعله الآخرون حسب ، بل ان يستوعب شيئا يتجاوز متناولهم في الاساس .

ان الاختلاف بينه وبينهم يظهر جليا ، حين نحول بصرنا من كوميدياته الى اعماله الاخرى التي تستأثر باهتمام الجمهور المعاصر . فمثلا ، ان مسرحية (الانكليز في مقابل مالي) او (امرأة ستفعل ما تشاء) - ١٥٩٨ - كانت بالتوكيد ، تستطيع ان تجمع حشودا من المتفرجين ، ربما في السنة نفسها التي مثلت فيها (ضجة ..) لعلنا نعترف انها تفصح عن براعة درامية

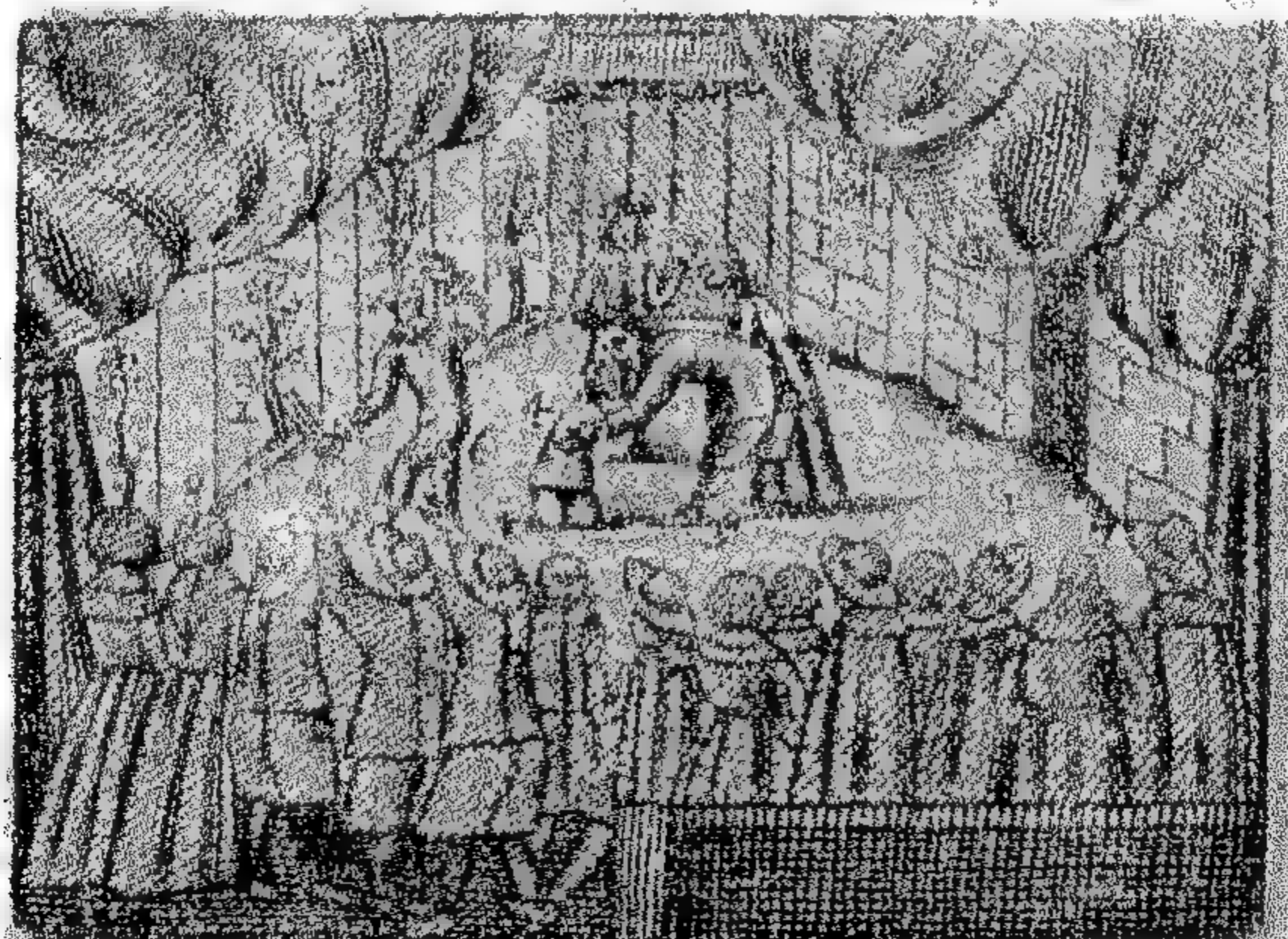
الا انا ، في النهاية ، مضطرون الى الوصول الى استنتاج مؤداه : المسرحية في جوهرها ، لا تتألف الا من مظهر لطيف سطحي للحب والمكيدة ، والتنكر الذي ترفده عاطفة وطنية قوية • كانت المسرحية ولاريب ، مؤثرة في فعلها المسرحي ، اذ ان قصتها التي تتناول ثلاث فتيات شاء والدهن البخل ان يقدمهن الى ثلاثة رجال : فرنسي وهولندي وايطالي ، لم تثر ، ولكن الاب ، بسلسلة من الحيل ، تمكن من الحصول على رضا عشاقهن الانكليز ، وباستثناء القصة ، فالمسرحية لم تقدم شيئا ذا قيمة • انا من حين الى حين ، لالتقي بشيء اعمق قليلا كما في مسرحيتي (فورتوناتوس العجوز) - ١٥٩٩ - و (عطلة صانع الاحذية) - ١٥٩٩ - لديكر • ومع ذلك فهاتين المسرحيتين ، لا تستطيعان ان تمسا اهداب طيلسان شكسبير السحري • المسرحية الاولى تمزج بذكاء بين البشر الفانين وبين مخلوقات الخيال ، كما ان حوارها شاعري رفيف ، ومع ذلك فهي لا تتمكن من التقرب من خصائص كوميديات شكسبير • و(عطلة صانع الاحذية) بما فيها من شؤون غرامية ، وشخصية سيمون آير المرحه ، وفكاهة روجر وفرك ، يصح ان تعتبر احدى المسرحيات الرومانسية الساحرة في تلك الفترة ، بيد اننا مجبرون للاقرار بان سحرها يظل سحرا سطحيًا ، دون الغور الى الاعماق •

الفصل الثالث : الدراما العقوبية والكارولينية

١ - الجمهور ودور العرض :

لقد انتهى سياسيا عصر وبدأ عصر جديد في سنة ١٦٠٣ ، عندما قضت اليزابيث نجبها ، في ختام عهد طويل الامد دام اكثر من اربعة عقود من الزمن حين تمكن جيمس السادس الاسكوتلندي التقدم جنوبا ببطء ليغتصب التاج الانكليزي باسم جيمس الاول . اما الامر فيما يخص المسرح ، فالانفصال بين القديم والجديد جرى في وقت مبكر بعدة سنوات أي في نهاية القرن السادس عشر تماما . فاذا كان من الممكن ان نعد البداية الحقيقية للدراما الاليزابيثية منذ انشاء المسرح الكبير سنة ١٥٧٦ ، فان نهايتها يمكن ان تراقق افتتاح مسرح (الغلوب) (سنة ١٥٩٩ ، ومسرح (فورتشون) سنة ١٦٠٠ . وفي الوقت نفسه الذي شيدت فيه دارا العرض بعظمتها ، لتكونا مؤهلتين لفعاليات فرقتي رجال اللورد تشمبرلين ، ورجال الاميرال وفرق الصبيان ، التي كانت صامتة منذ ايام ليلي ، دخلتا فجأة حيز العمل الاحترافي . اذ في سنة ١٥٩٦ اشترى بريبج قسما من الابنية التي كانت ، في الاصل ديورا للرهبان السود ، فحول هذا القسم الى دار عرض ، اجرها لمنتجين اثنين اجتذبا اليها صبيان (التشابيل) . كانت المغامرة مغامرة ناجحة مباشرة ، من بدايتها في سنة ١٥٩٩ او ١٦٠٠ . وفي غضون اشهر قلائل ، اشار شكسبير ، في هاملت الى (وكر الصبيان ، والعيون الصغيرة ، التي تشرئب فوق كل سؤال ، لتصنع بأشد ما يكون الظلم اعتسافا ، بسبب ذلك) ثم يرصد شكسبير هؤلاء الممثلين الصغار : (انهم الان الموظفة) (اذ انهم نقلوا)

هيركيوليس وحمله (شعار مسرح الغلوب) بعيدا ، بحيث اضطر الممثلون البالغون الى النزول الى الشوارع • وهكذا تثبتت في لندن دار العرض (الخاصة) لتكون اكثر اراحة بتسقيفها ودقة مواعيدها ، وغلاء موجوداتها من دور العرض (العامة) ثم شيدت ابنية اخرى على منوال (المسرح الكبير) و (الغلوب) و (فورتشون) اما المسارح التي تتميز باكثر سمات اوائل القرن السابع عشر فكانت تلك التي استوحت وجودها من دير الرهبان السود • ففي قرابة سنة ١٦٠٨ ، تسلم رجال اللورد تشمبرلين المسرح من الصبيان ليكون دارهم الرئيسة • وقد اقتفت فرق اخرى اثارهم ، بعرض خزينهم المسرحي في (كوكبت) او (فينيكس) في شارع دروري سنة ١٦١٦ ، وفي (سالسبوري كورت) - ١٦٢٩ - وغيرها من دور العرض الخاصة المماثلة وكل ما نستطيع قوله : ان نقل المسرحيات من دور العرض العامة الى دور خاصة اصغر سعة ، لم يغير الامر تغييرا جذريا ، في طرائق التمثيل ومع ذلك ولما كانت دار العرض الخاصة ، تتربع في مبنى مسقف ، ادخلت الانارة الاصطناعية لأول مرة • وبمرور السنين ، سنحت الفرصة للتجريب في استخدام المشاهد • ومن هنا ، ومع بقاء المسرح على صلة قريبة بالتقاليد الاليزابيثية ، فانه كان يتحرك باتجاه شكله الحديث •



ان نجاح المسارح الخاصة ، كان مرده ، في المقام الاول ، تغير الامزجة والحركات الاجتماعية • فاثناء السنين الخمس الاخيرة من عهد اليزابيث ، كان الكثير من الناس قلقين ، مرتبكين ، مهمومين ، لان احدا منهم ، لم يكن متأكدا تسام التأكد مما سيحدث اثر وفاة الملكة ، فحرب (الورود) ظلت تفعل فعلها في الذاكرة • فضلا عن ذلك ، فان حادثة اسيكس ظلت تنشر الكتابة على ارجاء انكلترا كلها • فبالقياس الى الذين وقفوا من اسيكس موقفا مناوئا تبدت الاخطار التي قد تنجم مستقبلا ، اما بالنسبة الى الالوف التي اثر فيها بسحره الغريب ، فان اعدامه اثار مرارة وفزعا • وهكذا جثت على النفوس روح مظلمة من سنة ١٥٩٨ الى سنة ١٦٠٣ ، كما لم ينجل ذلك الكدر في السنوات التي اعقت مباشرة هزيمة الارمادا في سنة ١٥٨٨ ، والابتهاج الغامر الذي تمثل بعد ذلك الحدث • وحين اعتلى جيمس الاول العرش ، جلب معه جوا جديدا الى (البلاط) جاء معه الكثيرون من الطفيليين من اسكوتلند ، حتى انه كان سخيا في ثر الامتيازات على محاسبيه ، لانه كان مولعا بالحفلات والمآدب القاصفة ، وبالتالي ، فسان فرقة (البلاط) انعزلت عن الجمهور المفكر الجاد • وفي هذه الظروف ، فان على رجال الكهنوت الانكليز الذين كانوا متأهين لموازرة فكرة حق الملوك الالهي ، التي كونوا منها رأيا مناهضا تماما لمدرسة الفكر المتنامية باستمرار والمتصلبة على مر الزمن ، التي اعتنقت المبادئ البيوريتانية (الطهرية) والتي ايدت سلطة البرلمان • وبعد وفاة جيمس في ١٦٢٥ اورث ابنه تشارلس الاول ميراثا مريضا • ومع ان تشارلس كان رجلا محترما شخصا ، الا انه ساعد على انقسام الامة • فقد اغضب البرلمانيين ، وقد تزوج اميرة كانت كاثوليكية متدينة ، كما انه استقبل بحرارة في بلاطه النبلاء الكاثوليك • ثم جاءت النهاية ، سنة ١٦٤٠ ، حين اندلعت الحرب الاهلية ، وبعد اندلاعها بوقت قصير ، تم تنفيذ حكم الاعدام بالملك •

ان معارضة الطهريين للمسرح ، وانتشار تعاليمهم تدريجاً ، تسببا في تقليص حجم الجمهور المسرحي بالضرورة ، وفي الوقت نفسه ، اسهمت حركات اخرى في الاتجاه نحو تغيير العالم المسرحي . ففي غضون السنين الاخيرة من عهد اليزابيث ، كانت روح العصر تشجع على بروز طائفة من الشباب الغاضبين ، الذين كانوا يسعون للتعبير عن انفسهم من طريق الهجاء والسخرية ، مستهدفين دراما (واقعية) تتناول الشرور والذائل الاجتماعية . ومع ان فعاليتهم شرعت في الظهور في دور العرض العامة ، الا انهم وجدوا دور العرض الخاصة انسب لهم وافضل . لم يكن جمهورهم جمهوراً شعبياً ، لانهم ، كانوا — في الاساس — يوجهون جهودهم الى المثقفين خاصة . ومن هنا ، قدمت لهم (المسارح الصغيرة) فرصاً تفوق الفرص التي يمكن الحصول عليها ، في مسرح (الغلوب او الفورتشون) . طبعي ، ان دور العرض الخاصة ، لم تكن (خاصة) بالمعنى الحديث من الكلمة ، من حيث محدودية الجمهور ، بل كانت كذلك ، لان تكاليف الدخول ، كانت باهظة الثمن ، ومن الناحية الاقتصادية ، كان الجمهور يؤلف نخبة من المتفرجين ، متميزة عن سواد النساء والرجال ، الاوسع نطاقاً ، الذين كانوا يترددون على العروض في دور المسرح العامة . كانت هذه هي البداية ، اما (موظة) المسارح الخاصة ، فقد توسعت بمرور الزمن حتى اننا حين نصل الى الفترة الختامية من حكم تشارلس ، نكون قد تهيأنا لان نقول : ان الدراما اصبحت المسرة التي تكاد تختص برجال البلاط وحاشيته . وواقع ان اول القرارات التي اصدرها البرلمان المنتصرون ، للحد من الفعاليات المسرحية والضغط عليها ، يشير بوضوح الى التماثل الوثيق بين المسرح وبين الفرسان المكروهين المبعوضين ، في اذهان عامة الناس .

فمن زاوية معينة من وجهة النظر ، كانت الدراما المنتجة من بداية القرن حتى غلق المسارح ، تكون وحدة واحدة : فاذا ماتحولنا باذهاننا الى الورا من سنة ١٥٩٩ ، حين كان شكسبير يقدم (يوليوس قيصر) على مسرح (الغلوب) اوجدنا انفسنا وسط مسرحيات الفواصل الاخلاقية ، ومن هنا فتقنية وروحية العالمين مختلفتان الاختلاف كله . ومن جهة اخرى ، اذا انتقلنا باذهاننا الى اربعين عاما ، لاكتشفنا اننا في رفقة كاتب مسرحي كجيمس شيرلي ، الذي تعكس اعماله مدى التغيير الكبير في البيئة ، ومع ذلك ، فانها تقنيا وروحيا ، قريبة من المسرحيات التي كتبت في سنة ١٦٠٠ . ثم انه ، من الضروري ايضا ، ان ننظر الى مسرح السنين الاربعين هذه ، من وجهة نظر اخرى ، فاذا بذلك المسرح يتوزع الى ثلاثة اقسام : يمكن ان نطلق على القسم الاول اسم المسرح اليعقوبي المبكر ، حتى ولو انه تبنى السنوات الاخيرة من العهد الاليزابيثي ، الذي يمتد الى نحو سنة ١٦١٠ ، وهذا القسم يفسح المجال للقسم الثاني ، الذي يمكن ان يدعى العهد اليعقوبي المتأخر . ثم هناك القسم الاخير وهو مايعرف بالعهد الكاروليني ، الذي يغطي الفترة ما بين ١٦٢٥ الى ١٦٤٠ . ومع تلاشي كل عهد في الآخر ، فان لكل خصائصه المتميزة .

٢ - الكوميديا الساخرة ، وكوميديا المواطن .

ان الجو السائد في دور العرض ، من ١٥٨٧ الى نحو ١٥٩٨ ، كان كما رأينا جوا رومانسيا ، ولكن ، اثناء ذلك العقد ظهرت امارات حركة لا تفتقر الى الواقعية . فقد نقلت مسرحية (اردين من فيفرشام) المأساة الى بيئة الطبقة الوسطى ، اما نظيرتها ، في الكوميديا ، فيمكن العثور عليها في المسرحية الذكية (امراتان غاضبتان) لهنري بوتر - ١٥٩٨ - حيث نجد

فيها اسرتين برجوازييتين متورطتين في صراع ، تتلمس كلتاهما طريقها ، وسط اضطرابات ليل حالك الظلام • الاسلوب الواقعي ، في كلتا المسرحيتين ، اسلوب غير مقصود • اما ما يميز السنين اللاحقة مباشرة ، فيتمثل في الجهد المقصود ، الذي تبناه الشبان الغاضبون لاستخدام الطريقة اللارومانسية ، بهدف تقديم نقد اجتماعي بروح ساخرة عموما • وبتطور الشكل الجديد من الكوميديا ، يبرز امامنا شاخصا رجل اسمه بين جونسون •

ان فرقة شكسبير ، التي تدعى (رجال اللورد تشمبرلين) عرضت النسخة الاولى من مسرحيته (كل انسان وطبعه الفكاهي) في سنة ١٥٩٨ ، ولكنه وجد جمهورا وممثلين افضل في دور العرض الخاصة • وما برحت مسرحية (كل انسان وطبعه الفكاهي) ان اعقت بـ (كل انسان بعيدا عن طبعه الفكاهي) — ١٥٩٩ — و (عريضة سينثيا) — نحو ١٦٠٠ و (المتشاعر) — ١٦٠١ — و (قولبون) — ١٦٠٦ — و (ايكونه ، او المرأة الصامتة) — ١٦٠٩ — و (السيمبائي) — ١٦١٠ — و (مهرجان بارثولوميو) — ١٦١٤ — اصبح جونسون ، من خلال هذه المسرحيات ، من اكثر الكتاب الدراميين ، ماثارا للجدل في ذلك العهد • ومع ان بعض المعاصرين رفعوا حواجبهم تأقفا وتبرما ، فان نشر مؤلفاته جميعا في سنة ١٦١٦ يعتبر شهادة لما ناله من مركز مرموق • اذ لم يسبقه كاتب مسرحي ، في تميزه ، بنشر مجموعة اعماله لتكون رصيда للمسرح ، ولم يجسر احد من الناس ان يعد تلك الكتابات مؤهلة لتلك المرتبة ذات الصوت الجهير •

ليست مسرحيات جونسون كلها ، باية حال ، مسرحيات واقعية شكلا • فالنسخة الاولى من (كل انسان وطبعه الفكاهي) لها منطلق ايطالي • انها جميعا مفعمة بروح واحدة ، وتستخدم على العموم اساليب متماثلة • اما هدفه الجوهرى فجلى في مقدمة مسرحيته الاولى • وهناك نجده يعترض على الرغم من سعيه لاستحسان الجمهور ، على استعداداته للتضحية باماته

واستقامته ، من اجل خدمة (عادات العصر الشريرة) فهو لا يرغب في اقتفاء
اسلافه ومعاصريه الرومانسيين ، بعجل :
طفل في القمط ، يستبق رجلا ،
في نمائه بلحيته وملابسه ،
فاذا به يتجاوز الستين من عمره ،
متنطقا بثلاثة سيوف صدئة ،
وبمعونة كلمات ذوات تفعيلات قليلة او نصف تفعيلة ،
يحارب فوق جرار يورك ولانكستر الطويلة الاعناق ،
هنا ، تتضح الاشارة الساخرة الى مسرحيات شكسبير التاريخية • وبدلا
من ذلك يقول جونسون :

انه (يقصد نفسه) يرجو لكم ان تسروا لرؤية ،
مسرحية اليوم ، كما ينبغي ان تكون المسرحيات الاخرى ،
حيث الجوقة لا تطوف بكم على البحار ،
ولا يتهاوى العرش المتداعي لكي يفرح الصبيان ،
ولا ترى المفرقات المنطلقة لتخويف السيدات ،
ولا الطلقة المقدوفة ، تسمع هنا وهناك ،
ليقال انها تهدر •

ولا الطبل العاصف يقصف ، ليقال لكم ،
ها ان العاصفة آتية لا محالة •
ومن هنا ، فهو يرغب في ان يرى :
اللغة والاعمال كما هي ، عندما يستخدمها الناس ،
والشخص كما تختارها الكوميديا ،
حين ترينا صورة من صور الزمان •

بديهي ان جونسن يعارض اشد المعارضة الكوميديا الرومانسية
والمرحيات التاريخية ، معترضا عليها لسببين : اولا ، لانها كما ندعوها نحن
المحدثين (هروية) • ثانيا ، لانها تفتقر الى الشكل الكلاسي الدقيق
وتنغمس في المؤثرات المسرحية الرخيصة • ولذلك ، فهو يسعى لتصحيح
هذين الخطأين ، بالرجوع الى نموذج الدراما اللاتينية ، بما يتصف به ذلك
النموذج من حبكة دقيقة ، وبجعل كوميدياته تنحو منحى التعليق على شرو
عصره واخطائه • ومن اجل تنفيذ هدفه هذا تبني نوعا خاصا من المعالجة
في عرض شخوصه • ان كلمة (الطبع) تبدو في عنوان مسرحيته الاولى ،
ومن ثم اصبح مألوفا ، ان يطلق اسم (كوميديا الطبايع) على شكل مسرحه
الكوميدي • ومن اجل ان نستوعب اهمية المصطلح ، لا بد لنا من الرجوع الى
ما كان سائدا في المعتقد الطبي يومئذ ، في ان الانسان له اربع (طبايع)
اساسية او اخلاط (تتألف من الدم والبلغم والصفراء والسوداء) • ان هذه
الطبايع تكون متناسقة في مفعولها ، بحيث يتأتى الانسجام من ذلك التناسق
ولكن في عدد كبير من الناس ، يتغلب طبع او طبعان ، بحيث ينتهي الامر
الى تحطيم الطبايع الاخرى ، مما يؤول ، في النهاية ، الى المرض • يطبق
جونسن هذا المفهوم الطبي على شخوصه •

ها هو يفسر مرة اخرى اهدافه بدقة ووضوح بقوله :

في كل جسم بشري ، تسري الصفراء والسوداء والبلغم والدم ،
ولانها تجري باستمرار ، فهي لدى البعض فائضة ، غير مكبوتة ،
نراها تسمى الطبايع •

الى هذا الحد ، قد يكون الامر مجرد استعارة ، مطبقة على الميول
العامة ،

والكنها قد تستولي على انسان ما ، بحيث تكون احدى الصفات هي
الغالبة ،

عندئذ ، يصبح الانسان ، بجهوده وروحه وقواه ، اسيرا لها ،
وفي احتشادها ، لكي تنطلق الى الخارج ، يمكن ان نطلق على هذا
التفجر اسم الطبع .

واذن ، جهد جونسن ، في عرضه الساخر لصورة المجتمع ، الا يقدم
اشخاصا معينين ، على خشبة المسرح ، بل انماطاً منهم كالاب العجوز
الشكس ، والبخيل الشحيح ، والجندي والمختال ، والزوج العيور .

يتصف اسلوب جونسن الساخر بالقوة والضعف معا . وما لاريب
فيه ، انه يمتلك قوة في تخطيطه المعماري لمسرحياته ، وفي وضع شخوصه
النموزجية على خشبة المسرح ، اما حواره ففيه لدعة وظرف ودقة تصويب
مهلكة احيانا . ومع ذلك ، فان هذا الكاتب الذي كان معاصروه يضعونه في
مرتبة اعلى من مرتبة شكسبير ، قلما تنتج الان مسرحياته على المنصة .
حتى حين يفسح المجال النادر لـ (كل انسان وطبعه) او لـ (قولبون) ، فان
اية منهما لن تجد الصدى المطلوب ومرد ذلك جزئيا يعود الى محلية موضوعات
الكاتب . ان أي كاتب يعتبر الدراما معينا للتعليق الاجتماعي يحدد بقاء
شعبيته على مر الزمن . على اية حال ، ينبغي ان تتجاوز هذا الامر اذا اردنا
ان نقدر مكانة جونسن تقديرا صحيحا . انه ساخر رائع ، لكن سخريته
لم ترافقها رؤيا ايجابية ، بل ان سخريته شخصية بمعنى مزدوج . صحيح انه
كان يرى الاخطاء والشرور بوضوح في مجتمع عصره ، لكنه لم يستطع
ان يرينا صورة عالم افضل . لقد انزل ضربات شديدة على التبجح والعجرفة ،
الا ان هاتين الصفتين كانتا من ميزات طبيعته نفسها . وقد اقر بانه تبنى
وجهة نظر محايدة تجاه العالم الاجتماعي . غير انه ، في الواقع ، افسد العديد
من مسرحياته باقحام شخوص تافهة عليها . ففي العقدة الرئيسة في (كل
انسان بعيدا عن طبعه) نرى الفكاهة تتجاوز ، في فعلها ، الشخوص الفكاهة ،

حتى ينطبق ذلك الامر على نفسه ، بتخطيط بالغ الجودة • غير ان الشخص من اضراب كلوف و كارلو بوفون و برتار فولو ، ليست سوى كاريكاتيرات تشل خصومه • وبذلك هبطت المشاهد الى مستوى الفظاظه في محورها الشخصي • وفضلا عن ذلك ، تكاد المشاركة الوجدانية تنعدم في مسرحياته ، وبسبب ذلك ، كان حريا بجمهوره ، الا يغادر المسرح راضيا ، على الرغم من حرارة تويخه القاسي • ف (فولبون) تؤثر فينا بادانتها المربعة للجشع والخداع والتحرق الشهواني ، بيد ان شخوصها من اضراب كورباشيو وفواتور تشبه خلائق كابوس ما ، اما مكائدها الانانية التي تهيمن على انتباهنا ، فانها ، لا تنفء عناصر مناقضة لها ، تحملنا حملا على الملل ، ان لم تقل على القرف • فمن المضجر ، ولاريب ، ان نعيش ثلاث ساعات ، بمعية المسوخ والحسقى والاوغاد •

اما (ايبكونه) فهي كوميديا زاهية متفردة ، وسط مسرحيات مريرة ، في حين ان الضحك الغني بالمرح ، يمتزج بالتعليقات اللاذعة الساخرة في (السيمبائي) و (مهرجان بارثولوميو) وبهذين العمليين ، انتهى عمل جونسون الابداعي الحقيقي في المسرح • لقد كتب كوميديات اخرى ، لكنها اقل براعة في تركيبها وتكوينها ، ذلك ان المبالغة والتفاهة قد افسدتها • مهما يكون من امر ، فقد اتخذ كتاب دراميون آخرون اسلوبه ، مكيفين ذلك الاسلوب لاغراضهم الخاصة • اذ سبق لجورج تشابمان ، صديق جونسون ، باتجاهه الكلاسي ، في سنة ١٥٩٧ ، ان كتب كوميديا ، تحت عنوان بارز ، (مرح يوم فكا هي) فيها عرض معالجة مماثلة ، في رسم الشخصية ، ثم ظل طوال سنين يسهم في المسرح بعدد من المسرحيات المهمة • غير ان اسلوب تشابمان ، في

تناوله ، يختلف عن زميله ، في انه مزج بين الهدف الساخر والاغراء الرومانسي
وهكذا تقدم مسرحية (السيد الحاجب) - ١٦٠٢ - الارملة العجوز
كورتيزا وبوغيو الاحمق وسارينفو المتحذلق في نطاق يكاد يكون مأساوياً
كوميديا يتناول الحب والمغامرة • وفي (المسيو دوليف) - ١٦٠٤ - ثسة
خداع ، على طريقة جونسن ، يقع ضحيته دوليف ، بسبب رودريك وميفرون
الذكيين • اما خلفية القصة فتستند الى حزن عاطفي ، يسري في عروق
مارسيلينا التي تنذر نفسها لعزلة دائمية ، بينما الكونت سانت آن يعيش
عزله نادبا فقدان زوجته • حتى مسرحية (دموع الارملة) نحو - ١٦٠٩ -
التي تظهر بصورة ساخرة ضحالة تفاني احدى النساء ، موضوعة في جو رومانسي
ان منطلقات مسرحيات تشابمان ، بما فيها من حس فكاهي فوار ، تجعله
يسر دائما بالنكتة العملية ، وتفصل كوميدياته عن كوميديات جونسن ومساهاو
جدير بالذكر ، ان المسرحية الوحيدة التي يختارها الكاتب ابتغاء المعالجة
(الواقعية) هي (هيا الى الشرق) - ١٦٠٥ - وقد تعاون ، في كتابتها ، مع
جون مارستون وجونسن نفسه • وهذه المسرحية التي تمركزت في لندن
تقدم لنا صورة ساخرة اخلاقية عن شاب متمرن ، طيب القلب ، يدعى
غولدنك ، يتزوج ابنة معلمه ، وعن شاب سيء الخلق ، متمرن كصاحبه ،
يدعى كوكسلفر ، ينهب مال سيده ، مبددا اياه لينتهي اخر الامر نهاية فاجعة •
كان تشابمان صديقا لجونسن ، بينما كان توماس ديكر ، احد كتاب المسرح
يومئذ ، بما امتاز به من حيوية وطلاوة ، من خصومه • وبين بواكير الكاتب
الاخير مسرحية بعنوان (عتق الشاعر الفكاهي) - ١٦٠١ - حيث نجد احد
شخصياتها الرئيسية ، يمثل كاريكاتيرا ساخرا لشخصية مؤلف (المتشاعر) ،
ويدعى هذا الشخص هوراس • هوراس هذا انسان دوغماتي متزمت ، مغرور ،

ينظم الاشعار ، ويجاهد ان يكتب بمعونة معجم خاص بالقوافي • اما اكثر
المشاهد تألقا في الكوميديا ، فهو المشهد الذي يقدمه ، وهو في غرفة
المطالعة ، حين يحاول ان ينظم قصيدة غنائية • جاء فيها :

كاهنك اوحى لي ،

واليك ، باسمك الخالد ،

في - في - نغمات ذهبية ،

اليك ، باسمك الخالد ،

بانشرح مقدس طافح - فائض ، سابح - سابح -

سابح في انشرح مقدس -

اسم خالد - لعبة ، سيدة ، مدجنة - عرجاء - عرجاء - عرجاء

اللعنة ، العيب ، العار • اعلن ماذا !

اعلن بانشرح مقدس طافح

انا الذي اوحى الي الكاهن ما اوحى •

اليك والى اسمك الخالد

بنغمات طافحة باللهب والمرح ،

حسنا ، حسنا تلك نغمات طافحة بالمرح واللهب •

مهما يكن من امر ، فان مواهب ديكر لاتكن في السخرية ، بل
في استغلال الكوميديا الواقعية بما فيها من حرارة ومحبة يكرههما جونسون •
ان ديكر ينماز بمشاركة وجدانية ، فكهة ، طيبة • وقد اوضحت مسرحية
(صانع الاحذية) هذا الامر منذ بداية عمله الفني • يتبين ذلك ، على نحو
متعادل ، في الصورة العاطفية المثيرة ، المتجلية في مسرحية (الفتاة الهادرة ،
او مول النشالة) - نحو ١٦١٠ - بعد ذلك بعقد من الزمن •

ان تعلق ديكر بشوارع لندن ، يجد انعكاسه في رسم توماس مدلتون للخطوط الكبرى التي تبرز الحياة في العاصمة ، وبعيدا عن مرارة جونسن ، يعرض الجانب المظلم من الوجود امامنا • بدأ مدلتون ، شأنه شأن تشابمان ، بمسرحيات ذوات منطلقات رومانسية — ف (القانون القديم) — ١٥٩٩ — و (النيل مفشي الاسرار) — نحو ١٦٠١ — و (العنقاء) — نحو ١٦٠٣ — • الا ان مواهبه الاصيلية توضحت ، عندما تبني الاسلوب الواقعي : كما في مسرحيتي (خدعة لاقتناص الرجل العجوز) — نحو ١٦٠٥ — و (العالم المجنون ياسادتي) — نحو ١٦٠٦ — • ان الشخصوص في هاتين المسرحيتين ، لاثير اتباهنا ، لاننا في عالم من الانماط المجردة كالمال والذخيرة والجشع والشح • ومن جهة ثانية ، فان الحوار مفعم بالطلاوة ، وتتنظم المكائد براءة ملحوظة • وتشكل الجريمة والرديلة العناصر الرئيسة المكونة للعقد • بينما المشاهد تعج بالنشاط والحيوية • ويمكن ان يلاحظ ان المسرحيتين المذكورتين سابقا ، تفصحان عن ميزة اخرى من ميزات الدراما ، عمل الكتاب الواقعيون على انمائها ، وهي تتجلى في التعارض بين الشباب والشيخوخة ، مع التزام جانب الشبان • ففي مسرحية (خدعة لاقتناص الرجل العجوز) يمثل امامنا البطل (ونكوود) وهو رجل داعر ذو طبيعة مرحة يحتال على سلب املاك عمه (لوكر) • فيرتب خطة تتبدى في تعريف عمه باحدى الخليلات المومسات ، متظاهرا بانها ارملة غنية وقعت في اسار حبه • اما لوكر الذي تزل قدماءه ، فيقتنع باعادة املاكه اليه • ان عقدا من هذا الضرب ، تتكرر كثيرا بمرور السنين ، بحيث يتكاثر احفاد (ونكوود) على نحو ملحوظ • فالشبان النبلاء وصيادو الحانات ، والاخوان الفقراء المحرومون ، يدعون الى الشراب ، الذي يجعل مواهبهم الذكية تنتصر على الجشع وقسوة الحياة •

٣ - ازدهار المأساة : -

ان الشيء المهم والمثير في هذه الفترة يتمثل في واقع المزاج الجديد ، الذي يشجع المشاهد الواقعية الساخرة ، ويشد من ازور المحفزات التي تسبب في التطور العظيم الذي اعتور المأساة منذ عهد الاثينيين القدامى . وكما رأينا ، لم يزدهر المسرح المأساوي ، بعد عهد مارلووكايد ، فالتقد المحصور بين ١٥٨٩ و ١٥٩٩ ، تمكن من التعبير عن رغائبه بجدارة في الكوميديا الرومانسية والمسرحية التاريخية . مهما يكن من امر ، فان السنة الاخيرة شاهدت نضوب معين المسرحيات الانكليزية التاريخية . وفي كل عهد ، منذ حكم ادور الاول الى نهاية القرن السادس عشر ، كانت المعالجة الدرامية تختص بفترة معينة تاريخيا ، على اثر انتاج (هنري الخامس) لشكسبير .

ان وفاة اليزابيث جعل من الممكن لكتاب المسرح ، ان يعالجوا العهد التيودوري ، في اوائله . وهو مالم يجروا على مسه ، في غضون حياة الملكة . فانتهم الكثيرون من هؤلاء الكتاب تلك الفرصة بتلف . وهكذا تعاون توماس ديكر واخرون في وضع مسرحية (سير توماس ويات) - نحو ١٦٠٤ - وهي تتناول المصير المؤسي لليدي جين غري . كما كتب صموئيل راولي مسرحية بعنوان (حين تراني تعرفني) - ١٦٠٤ - وهي تدور حول حياة هنري الثامن . وتوج توماس هيوود تلك الاعمال بمسرحيته (ان كنت لاتعرفني ، فانت لاتعرف احدا) بقسميها الاول والثاني - ١٦٠٤ - عالج فيها (مشكلات الملكة اليزابيث) . اما شكسبير ، في ختام عمله الفني ، فقد قدم (هنري الثامن) ذات المسحة المشجعية الحنون في سنة ١٦١٣ . وبالاساس لم يكن ثمة شيء كثير يستطيع انجاز به صدد هذا النوع من المسرح الذي تلاشى تدريجا . فحين كتب جون فورد مسرحيته المتأخرة (بيركن وريك) - ١٦٣٣ - اضطر الى الاقرار بان هذا الضرب من المسرح التاريخي قد مضى زمانه ، منذ عهد سحيق ، لانه اصبح (قديم الطراز) .

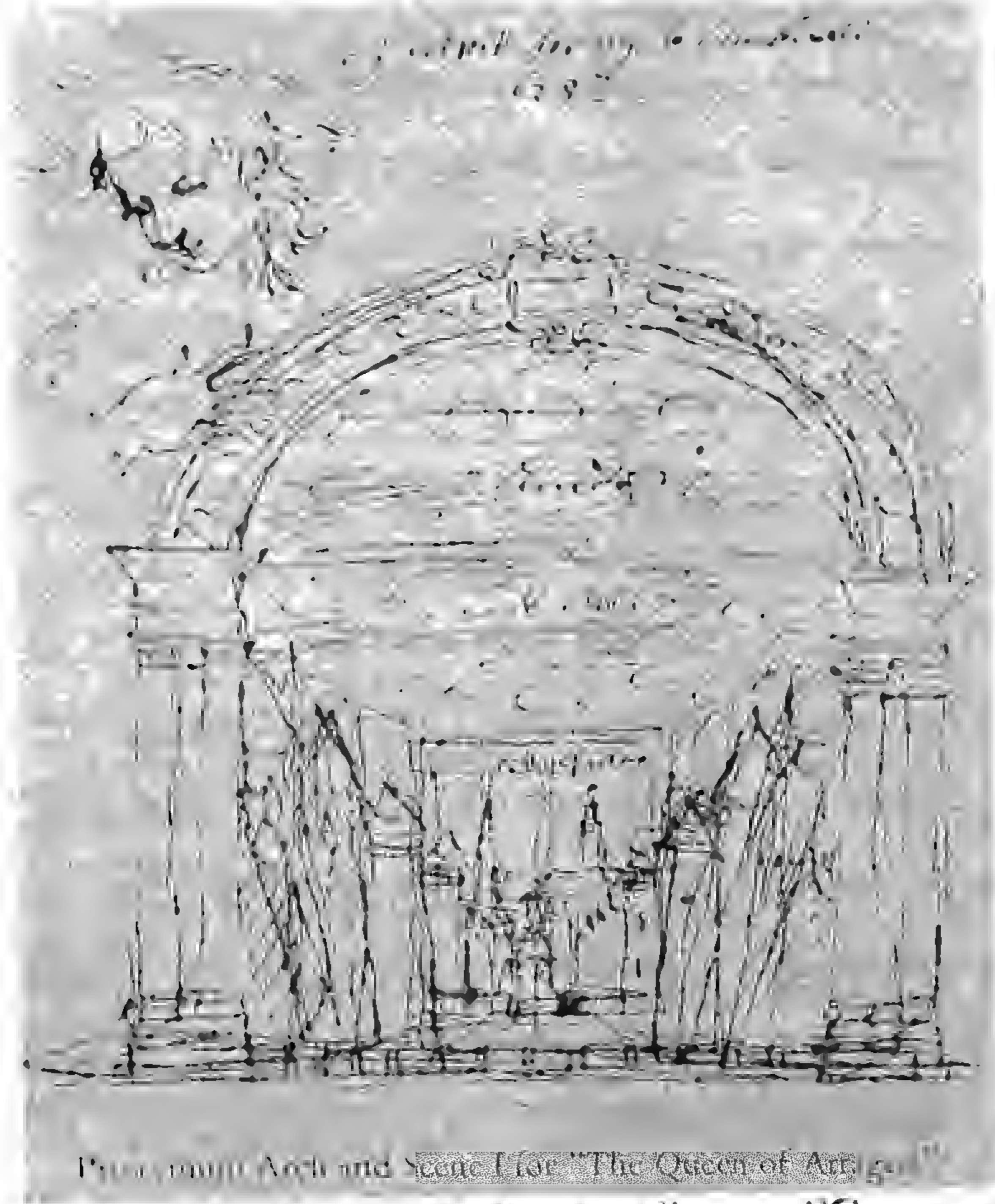
وعلى الرغم من بروز المدرسة الواقعية ، فإن الكوميديا الرومانسية نجحت في استعادة شعبيتها ، ذلك ان شكسبير لم يكن وحيدا في اصفاء الروح عليها ، لتتلاءم مع رغائب العصر الجديد . ف (الليلة الثانية عشرة) - نحو ١٦٠٠ - مع سوداويتها المشربة بها ، تلك السوداوية المدومة في كوميدياته المبكرة ، تظل مسرحية رومانسية خالصة . ولكن سبق له في (تاجر البندقية) - ١٥٩٦ - بما فيها من مشاهد تنتصب على نهر رياتو ، و (ضجة حول لاشيء) - نحو ١٥٩٨ - بثيمة الهجران والموت المرتقب ، أن شرع في تعميق مضمون كوميدياته ، وفي (كل ما ينتهي بخير فهو خير) - نحو ١٦٠٢ - و (دقة بدقة) - ١٦٠٤ كان يسعى على نحو واضح ، لعكس المزاج الذي حرك جهود جونسون . وهذا الامر يبدو اكثر وضوحا حين نرجع الى (ترويلس وكريسدا) الغريبة - ١٦٠٢ - التي لم يستطع معاصروه تصنيفها ، والتي تعبر ، في مشاهدتها بجلاء عن القلق والحيرة . ان التغيير في المضمون والمزاج يقنعاننا على فصل هذه الاعمال عن اوائل الكوميديات لتصنيفها تحت عنوان (الكوميديات السوداء) او (المسرحيات الاشكالية) ومعالجتها ، حسب ادراكنا تبين على انها بين اهم كتابات شكسبير جميعا . وفي الوقت نفسه ، نحن مضطرون الى الاعتراف بانها دراميا غير مرضية ، لانه جرت محاولات لفرض الاشكال الرومانسية عليها ، دون ان يكون لها القدرة على تمثلها . ان (كل ما ينتهي بخير . . .) لم تثر اهتماما على المنصة حتى في افضل الانتاجات التي تناولت (دقة بدقة) لان الجمهور وجد من الصعوبة ان يوفق بين الحدة المأساوية التي تميزت بها قصة انجيلو وبين الالتواءات والخدع وانعطافات العقدة الرومانسية ، ومع ان (ترويلس وكريسدا) قد اثارت بعض الاهتمام بالقياس الى المتفرجين المحدثين ، الا أن تناقضاتها المحيرة لم تستطع ان ترضى الجمهور ارضا تاما .

وعلى شاكلة شكسبير سعى كتاب اخرون لاستخدام الاسلوب
الرومانسي لاغراض جديدة ، الا ان الانطباع كان مماثلا للانطباع السابق •
يكفينا : في هذا الصدد مثل واحد • ففي سنة ١٦٠٢ او ١٦٠٣ ، كتب
مدلتون (العنقاء) وقد اختار لها منطلقا خياليا ملائما لكوميديا رومانسية
تتناول بلاط دوق فيرارا ذي الهوية الغامضة • وفي ذلك النطاق ، وضع سلسلة
من الاحداث ، مزج فيها بين المكيدة المصطنعة ، وبين الهجاء الاجتماعي •
تمثل (العنقاء) اميرا شابا ، يؤمر بالسفر خارج بلده ، ولكنه يظل في الوطن
متخفيا ، قاصدا ان يكشف الممارسات الخبيثة التي كان يجترحها لوسوريسيو
واينفيسو ولوردات اشرار اخرون • ومن تلك الممارسات بيع احدهم
لعقيلته الشريفة الى واحد من هؤلاء اللوردات ، كما تخصص احدى
الشابات للعناية بخالها فالسو الذي يسرق مالها ، بعد ان يسعى محاولا
اغواءها ، اما خدم فالسو الثلاثة لاترونيلو وفوكاتو وفريتنو فيساعدونهم
سيدهم للاحتيال على الفقراء • اما ابنته ، زوجة احد الجواهريين فتحتفظ
بعلاقة مريبة بعشيقتها الفارس • في حين ان تانكل ، المحامي الوغد ، يسعى
لتحطيم موكله بتشجيعهم على اقامة الدعاوي • هنا يبدو امران واضحان
يتمثلان في عدم ملائمة المجال الرومانسي لاستغلال الهجاء الاجتماعي ، والميل
للرجوع الى الوسائل المستخدمة في المسرحيات الاخلاقية القديمة •

ومن حسن حظ شكسبير والعديد من زملائه ، انهم ادركوا ان ما كان
يرغبون في انجازه ، في هذا الجو المسرحي والاجتماعي الجديد ، كان يتطلب
منهم تبني شكل درامي يختلف عن الكوميديا الرومانسية • ففي سنة ١٥٩٩
قدم شكسبير (يوليوس قيصر) كما قدم مارستون قسيمي مسرحيته المتميزة
(انطونيو وميليدا) الاولى تواكب سلسلة المآسي اليعقوبية العظيمة ، ومع ان

الثانية ليست عملا فنيا بارزا ، فهي ذات قيمة خاصة ، لاستيعابها المزاج المتغير في تلك الفترة • يقدم لنا مارستون ، في القسم الاول من (انطونيو وميليدا) كوميديا رومانسية (ساخرة) قريبة الشبه بأسلوب (العنقاء) ان انطونيو ووالده اندروغيو ، دوق جنوا ، يصابان بهزيمة على يد بيرو ، دوق البندقية ، حتى تخصص جائزة لرأسيهما • يستخفي انطونيو عن الانظار بتقمصه لشخصية عفريت امازوني ، فيتمكن من التسلسل الى بلاط بيرو ، ومن هناك يفر بمعية خليلته المحبوبة ميليدا • فتتوالى المغامرات الواحدة تلو الاخرى • وفي النهاية يتجنب بيرو غضبه الحسود ، على حين غرة ، مرحبا بالابن والاب المنفيين • نحن هنا ماثلون على ارضية اليقة • اما القسم الثاني من المسرحية ، فيبدأ على نحو مفاجيء بتغيير البيئة تغيرا تاما • حين يدخل بيرو نجده (عارى الذراعين ، مخرجاً بالدم ، ممتشقا السيف باحدى يديه ، وييده الاخرى مشعل) • ومن هنا يصبح الانتقام والقتل ثيمة الفعل ، فيذبح اندروغيو ، فيظهر بشكل شبح لابنه ، ثم يهلك بيرو على يد انطونيو وسط اقنعة البلاط لقد تلاشى جو الكوميديا الرومانسية ، لتحل محله روح رومانسية جديدة • ان عمل مارستون ، في العديد من الواجه ، عمل هزلي ، الا انه يرسم صورة صادقة للعصر • ففي القسم الاولى من (انطونيو وميليدا) تبني الكاتب اسلوب الكوميديا الرومانسية ، محاولا ان يوفق بينها وبين الاغراض الاخرى التي تتجاوز الاغراض المقدرة اصلا • وفي القسم الثاني ، يعود الكاتب مباشرة الى اسلوب (المأساة الاسبانية) متبنيا بصراحة الشكل المأساوي • وفضلا عن ذلك ، فان الشكل الذي انتقاه ، يشير باستمرار الى الاتجاه نحو هاملت •

لأبد أن هاملت ، قد ظهرت على المنصة بعد سنتين ، أي في سنة ١٦٠١ •
 ثم تبعها (عطيل) و (ماكبت) و (الملك لير) بين سنتي ١٦٠٣ و ١٦٠٦ ، ولأبد
 أن (انطوني و كيلوباترا) و (كوريو لانوس) و (تيمون الاثيني) قد كتبت
 بعد ذلك الزمن مباشرة تقريبا • وفي هذه المسرحيات التي يبدو
 فيها شكسبير متخلص القبضة ، في محاولته لتوسيع مجال الكوميديا الرومانسية



نراه قد وجد ما كان يسعى إليه جادا ، فنجاح المسرحيات الأربع ، من هاملت
 إلى الملك لير ترينا بجلاء أنه كان يعطي للجمهور ، ما كان الجمهور بحاجة إليه •
 وبعد مرور عدة سنوات ، عاد مارلو وكايد بروحيهما إلى الحياة ، روحيهما

المتمازجتين ، مع اضعاف قوة جديدة طريفة عليهما • ان حدة الاول وحسه بالجلال والعظمة ، قد ارفدا بقوة درامية • فلم تنعكس ثيمة (المأساة الاسبانية في ثيمة هاملت حسب ، بل ان كل الميزات التي تفرد بها عمل كايد وقد تسلمها شكسبير لاعادة صياغتها • ذلك ان عناصر القلق والمرارة والسوداوية التي افرزتها تلك الفترة قد لقيت شكلا من التعبير اضعف على هذه المآسي وجودا دائما ذلك ان الكوميديا الرحبة لاتستطيع ان ترفد المسرح بشيء يتجاوز مزيجا من العناصر المتناقضة غير المرضية ، بينما الكوميديا الواقعية حتى في يدي استاذ كجونسن تكاد لاتتخطى ماهو محلي ووقتي ، اما في مآسي شكسبير ، فان ماهو راهن مباشر يتحول الى ماهو خالد •

على كل حال ، بقولنا هذا ، ينبغي لنا ان نكون دقيقين ، لكي نلاحظ ان مسرحياته الثلاث الاخيرة التي تدعى المسرحيات (الرومانية) تختلف عن سابقتها • انها ليست فقط مختلفة عن الاخريات ، في معالجتها للثيمات الكلاسية بل انها مصاغة بشكل اخر • فمن هاملت الى الملك لير يخامرنا الانطباع ان هدف شكسبير الاسمي كان يتجلى في انتاج عمل مدروس لمنصة المسرح ، أي ان الكاتب الدرامي هو الذي يمسك بزمام الموقف • ومن (انطونيو) الى (تيمون) نرانا ميالين للشعور بان الشاعر هو الذي يتحكم في الكاتب الدرامي • واذا استثنينا الواقع الظاهر فان (تيمون) تركت غير مكتملة ، فمفهومها شاعري اكثر مما هو درامي ، في حين يمكن الاقرار بان (كوريولانوس) انجاز بارع ، دون قبولها بصفقتها مسرحية مرضية تماما • اما (انطونيو وكيلوباترا) فهي ، ولاشك ، تؤثر فينا عند قراءة نصها اكثر من رؤية مشاهدتها على خشبة المسرح •

ليس من الضروري ، في أي مسح عام للدراما ، ان نمضي في التعليق على مسرحيات معروفة جيدا كهذه المسرحيات ، غير انه من المهم ان نضعها في مكانها الملائم في نطاق النموذج الارحب ، المتمثل في المسرح المعاصريومئذ. وبين زملاء شكسبير الدراميين ، عدد كبير ، منذ جونسون ، من جرب الشكل المأساوي في ذلك العقد من الزمن . الا انه ليس من واحد منهم ، جدير ان يقف بجانبه ، ليس منهم من استطاع ان يصل الى تأثيره المعقد ، الذي رقد به شخوصه الحية ، او ان يصل الى مدى حركة مسرحه من البداية المقترحة الى الخاتمة ، ولا الى الفعل المتفرد المنسجم ، السياسي والميتافيزقي ولا الى براعته الكاملة في السيطرة على مادته المتنوعة . وفي الوقت نفسه ، فالشكل المأساوي ، الذي يرتبط بوثوق بمتطلبات تلك الفترة ، قد افرز سلسلة من المسرحيات ، حتى ولو انها لم تستطع استحضار رؤيا شاعرية منسجمة تماما ، فانها اسهمت في المسرح اسهامات بارزة .

طبيعي ان تكون هناك اخفاقات عديدة من شتى الانواع المتناقضة . فمسرحيتا (سيجانوس) - ١٦٠٣ - و (كاتلين) - ١٦١١ - لجونسون ، بالرغم من طموحهما وما بذل فيهما من عناية ، ليست لهما قيمة درامية بالفعل . انهما قد يمثلان عددا من الاعمال المشابهة لهما ، من تلك التي استلهمت حلما بارعا بدلا من الحماسة المسرحية . وعلى الضد من هذا الامر ثمة مسرحيات كمسرحية (مأساة هوفمان) او (انتقام) لهنري تشيستل - نحو ١٦٠٢ - ومسرحية (الفونسوس - امبراطور المانيا) المجهولة الاصل ، واللامحددة تاريخيا تموج بالصنعة المسرحية . ففي الاولى تتوالى الاحداث المتوهجة ، بينما البطل الكتيب يسعى جاهدا كي ينتقم لمقتل والده ، فيغتال اعداءه ، ثم يموت في النهاية ، لانه سمح لـ (جمال امرأة مخادعة) ان يحرفه عن قصده الرئيس . اما في مسرحية (الفونسوس) فالبطل غول شرير يتنقل من جريمة الى اخرى ، حتى يمسك به ضحاياه الذين كان ينوي الفتك بهم ، فيحمل حملا على الالحاد ، ثم يطعن طعنة تصل الى قلبه .

من البديهي ان الجمهور المعاصر ، كان يسر بعض السرور بهذا النوع الخشن من المسرحيات ، فيتمتع بالاثارة المتأتية من التأمل في حدة الشر ، ويستأنس برصد عقد المكائد المتشابكة ، كما كان متأهبا للترحاب بالمآسي العميقة الاغوار . فمثلا ، قدم جورج تشابمان لذلك الجمهور سلسلة من المسرحيات كانت تستلهم مفهوما فلسفيا، على الرغم من اقحامها بالمشاهد العاطفية الجياشة .

ففي سنة ١٦٠٤ ظهرت (بزي دامبوا) التي تستند ، في احداثها ، الى ما كان يجري في البلاط الفرنسي . البطل فيها رجل قاس ، قوي الارادة ، ولكن صياغتها تكاد تكون مارلوية . اما مغامرات قصتها فتتألف من الكفاح المستمر ، واستحضار الشياطين ، وزيارات الاشباح ، والرسائل الموقعة بالدم ، كل هذه الامور كان يمكن ان تبدو مضحكة لو لم يستطع تشابمان ان يقنعنا ان هدفه ، في الاساس هو وضع صورة رجل عظيم على المنصة ، رجل لا ينحني لله ولا للانسان ، شخص يضع القانون بين يديه . اما روح بزي فتهيمن على مسرحية ثانية هي (انتقام بزي دامبوا) - نحو ١٦١٠ - حيث فيها كليرمون اخو بزي الميت ، بما عرف به من هدوء واتزان وتعمق يساق سوقا للانتقام خلافا لغرائزه الفطرية . اما المسرحية الاخرى (مؤامرة بايرون ومأساته) - ١٦٠٥ - بقسميها ، فتتناول حياة وهزيمة بطل ثان طموح ، متعثر ، يمثل صورة درامية لرجل يمتلك فضائل ونواقص تماثل مع تلك التي كان ايرل ايسكس يمتلكها ، قبل ان ينفذ فيه حكم الموت من عهد قريب . والى ذلك التماثل يشير تشابمان بصورة بارزة . اما مسرحية (مأساة شابوت اميرال فرنسا) - نحو ١٦١٣ - فان دراسات المأساة السياسية ، تنتهي بتناول حياة رجل نبيل ذهنية ، متواضع الاصل ، اشتغل في خدمة الملك ، فتقدم في مناصبه ، وسط فساد الآخرين ، الى ان حطم قلبه شك سيده الذي لم يكن يستند الى اساس .

ان غرضا يختلف اشد الاختلاف هو الذي يبعث الحياة في مسرحيات جون ويبستر ، فـ (الشیطان الابيض) — نحو ١٦١٠ — و (دوقة مالفي) — نحو ١٦١٤ — بين المآسي اللاشكسيرية القليلة ، في ذلك العهد ، قد تمكنتا من الحفاظ على شهرتهما ، وحتى ان يشهدا احیاءهما احیانا على المنصة • كلتا المسرحيتين تمثلان في عالم موغل في الشر • تركز الاولى على امرأة ، تدعى فيتوريا كورومبونا ، التي يمكن ان نعتبرها نظیرا اثویا لبطل مارلوي وهي معدة للانغمار في اية جريمة ابتغاء تحقيق اغراضها الطموحة • والثانية ترينا دوقة نبيلة تقع في شباك رجال طموحين قساة ، وبعد ان تتعذب ، في الروح والجسد ، تموت ميتة شقية • كان ويبستر رجلا في منتصف الطريق نحو العبقرية ، فهو ، من بعض الواجه ، يعرض لنا براعة الكاتب الدرامي الاصيل ، في تناول مشاهدته حتى لا يكاد احد يضاهيه في استحضار الاوضاع السوداء الرهيبة ، التي يضيئها الخيال الساكن على حافة التفكير في الموت ومع ذلك ، فلا تستطيع اية مسرحية من المسرحيتين ان تحظى برضانا التام لان الرؤيا فيها تذوي وتذبل ، او تتلاشى ، او تفقد نفسها في ارتباك محير • انه ربما الكاتب الدرامي الاقرب الى شكسبير مكانة ، بقوة تصويره للشخصية الانسانية • غير ان مآسيه تسلط الاضواء على قوة شكسبير المجيدة دون ان تضاهي تلك القوة •

ان عالم ويبستر الشرير ، يبدو في اشكال متنوعة ، في (مأساة المنتقم) — ١٦٠٧ — و (مأساة الملحد) او (مأساة الرجل الشريف) — نحو ١٦٠٨ — اما الاخيرة فقد كتبها سيريل ثورنير على التحقيق ، بينما يمكن ان تكون الاولى من تأليف الكاتب نفسه ، على وجه الاحتمال • تقدم الاولى لنا عقدة ميلودرامية كلبية ، يستهلها البطل فندس ، الذي يناجي نفسه ، ويبيده جمجمة خليلته المقتولة ، متحدثا عن خبث اعدائه وعزمه على القضاء عليهم • يتحرك الفعل بحتمية كثيفة نحو مشهد ، يواجه الدوق العاشق فيه دمية امرأة ، في

غرفة مظلمة ، تجثم على رأسها جمجمة ملطخة بالسّم النّاقع • يقتنع الدوق
بالسلام على (السيدة) فيسقط أرضاً ، ثم يسحق سحقاً حتى الموت • ان
هذه المسرحية ، على ما تتصور ، لا تمتلك قيمة ما ، وسرعان ما نعرف بان
اعادة الحياة اليها على المسرح غير واردة ، ومع ذلك ، فالتوتر العصبي في
حوارها وحيوية الخطب الشعرية الطويلة فيها ، يرفدائها بقوة لاتضاهيها قوة
اية مسرحية اخرى في زمنها • ففي مناجاة فندس لـ (جمجمة حبيبته ذات
(العصابة) تبدو عاطفة غريبة متميزة تنثال على المسرحية على النحو الاتي :

أكل سيدة فخورة محبة لنفسها تصبغ وجهها بالحناء ،
وتغيط صانعها ، في حمامات الحليب الطافحة بالخطيئة ،
بينما العديد من الاطفال يجوعون ،
كل ذلك المظهر الخارجي الزائف ؟
من يتعهد الان بدفع عشرين جنيها ،
في اعداد العطور والموسيقى والحلويات ؟
كل شيء الان هادىء ساكن •
يمكنك ان تظلي مستلقية والطهر يحيط بك ،
يخيل الي انه كان من الافضل لك
ان نراك وسط القصف والعريضة ،
والاعياد التي تنسى والبيوت المشبوهة ،
مؤكد أن ذاك المنظر سيلقي الرعب في قلب الخاطيء ،
سيجعله جباناً رعيدياً ، سيدفع بالمعربد ان يخرج عن سيره المتمهل ،
وسيتخيم الداعر بالالوانى الفارغة •
هنا تستطيع المرأة الطموح الساخرة ان تمنع النظر في اعماق نفسها •
ايتها السيدات ، ذوات الاشكال الزائفة ،
انكن تخدعن الرجال ، لكنكن عاجزات عن خداع الديدان •

وخلافا لـ (مأساة المنتقم) فان (مأساة الملحد) تقدم لنا بطلا يواجه عدوا
موغلا في الخبث كأي وغد يعقوبي ، الا انه يتجنب متقصدا فكرة تنفيذ
انتقامه الخاص ، تاركا لله معاقبة فاعل الشر . ان اسم هذا البطل ، شارلمون
يوحى بالصلة اللصيقة بين هذه المسرحية ومسرحية (انتقام بزي دامسبوا)
لتشابمان ، في تماثل صورة البطل بصورة كليرمون . ينبغي لنا ان نتذكر
ان ثيمة الانتقام ، قد كان لها جاذبية في ذلك العصر ، ليس فقط فيما قدمته
من فرص لاوضاع درامية مثيرة ، بل لانها اثارت قضايا دينية وفلسفية كذلك .
وسط كل هذه التجارب المتنوعة ، في كتابة المأساة ، لابد من ملاحظة
مسرحية (اردين من فيفرشام) - ١٥٩١ - التي تطرقت الى شكل درامي
جديد تمام الجودة ، واعني بذلك المسرحية المنزلية ، حيث جرت عدة محاولات
في اواخر العهد الاليزابيثي واولئل العهد اليعقوبي ، لاقتفاء مثالها . وبعد
ذلك بشاني سنين ، أي في ١٥٩٩ ، انتجت فرقة شكسبير مسرحية مجهولة
الاصل تحت عنوان (تحذير للنساء الجميلات) تتناول جريمة قتل حدثت
في سنة ١٥٧٣ ، وفيها نجد الاسلوب الطبيعي يتقدم الى امام . ومع ان بعض
مشاهدها ميلو درامية لامعقولة ، في حين ان بعض المشاهد الاخرى ، توضح
ان الكاتب المجهول الهوية ، كان يسعى الى مانسميه الان بالمؤثرات
(الوثائقية) وهذا امر جلي ، لان الكاتب يمتلك ، على الاقل ، شيئا من البراعة
في تسجيل الشخوص وحديث الناس الاعتيادي . كما هي الحال ، عندما
يجلس الاطفال ليلعبوا بجوار الباب ، وعندما يغضب ساندروز زوجته برفضه
اعطاءها ماتحتاج من دراهم لتصفية حسابات بائع القبعات النسائية ، يتقرر
مصيره بالهلاك . ان الاهمية الكبرى لهذه المسرحية تنجلي في المقدمة البوضاءة
حيث تدور مناقشة بين المأساة والتاريخ والكوميديا ، لانها تسلط ضوءا كشافا على

التفسيرات المعاصرة لهذه الانواع الدرامية • ان عرض المأساة لمقتل ساندروز،
في الواقع ، رد على وصف الكوميديا الساخر للاساليب الرومانسية السائدة
حين تعلن :

كيف ان احد الطغاة الملعونين ، ابتغاء الحصول على التاج ،

يطعن ، يشنق ، يسمم ، يحرق ، يقطع الرقاب ،

ثم تأتي جوقة تهاجر ، لتخبرنا عما اصاب احدي القطط من ازعاج ،

ثم يأتي شبح قذر يعوي ويصرخ كأنه خنزير مطعون ،

مدثرا بقماش وسخ او جلد قبيح ، ليعلن باعلى صوته :

(برئوا الساحة ، انتقموا ، انتقموا ؟)

واذا بزهرة صغيرة تتألق ، كأنها دخان غليون او مفرقة صبي ،

ثم يقبل شخصان او ثلاثة كأنهم من باعة الماشية ،

وبأيديهم مناخز ليطعن بعضهم بعضا ،

اليس هذا الامر حسن الترتيب ؟ اليست هذه اشياء جيدة ؟

ربما يصح لنا القول : ان هذه الدراما كانت تستهدف ايجاد (مسرح
تقدمي) للناس المعاصرين ، ان حوض المطبخ لم يكن في قيد الوجود يعد ،
لكن ذلك النوع من مسرح (الحوض) كان في حيز التخطيط • وعلى الاثر ،
اقتفى الآخرون هذا المثال • فمسرحية (مأساة يوركشاير) — نحو ١٦٠٦ —
مسرحية موجزة الغرض البديهي منها ان تشكل جزءا من اربع مسرحيات ،
ومع انها خشنة الطابع ، فهي تتفرد بحدتها القاسية التي تعتور الشخصية
المحورية ، شخصية انسان يحطم عائلته بسبب سورة من الهياج العاصف • وفي
اقصى الطرف المقابل ، ينهض قسما مسرحية (الموسم الفاضلة) لديكر (١٦٠٤ —
١٦٠٥) وهي عمل يمكن ان يمهد الطريق لـ (الدراما المنزلية) ومع انها ليست
مأساوية المحتوى ، لكنها تستهدف معالجة (مشكلة) من المشكلات • صحيح

ان الخلفية بدلا ان تكون بيتا برجوازي انكليزيا ، خلفية رومانية ، الا ان الجو بأسره ، بما يمثله من مشاهد ، هو جو لندن المعاصر . اما العقدة الفرعية فهي عقدة كوميدية ، تركز على شخصية كانديدو المواطن المسالم الصبور الذي تسعى زوجته لاغضابه بمختلف الطرائق . وهذا الامر يشكل تعارضا للقصة الرئيسة وتعليقا عليها ، ففي وسط مكيدة ما ، تركز القصة على مومس راقية تدعى بيلا فروتته ، تلتقي بهيبوليتو ذي الذهن الطاهر ، فتتأثر تأثرا عميقا بكلمات تقريعه ، وبالتالي تهتدي الى الايمان . ان الشيء الذي يهمنا خاصة ، هو الاسلوب الذي يستخدمه ديكر في معالجة القسم الثاني من مسرحيته الذي هو على الضد من القسم الاول ، حيث نرى هيبوليتو ، وقد وقع في قبضة افكار شهوانية على حين غرة ، حين كان يسعى للاستحواذ على بيلا فروتته ، التي كانت عقيلة رجل شريف ، فترفضه رفضا قاطعا . هنا ، نحن بعيدون عن عالم (اردين من فيفرشام) . بعض الحوار ، بهياجه اللاذع ، قريب من روحية تونير ، بينما المشاهد الفكاهية تذكرنا بكوميديات (المواطن) في تلك الفترة . ومع ذلك ، وبالرغم من تلك الخصائص واطارها الروماني ، فان (المومس الفاضلة) تنشق بداهة من المفهوم الذي كان يحرك كتاب المأساة الواقعية .

ثمة مسرحية متميزة ، في هذه المجموعة مازلنا نتذكرها ، واحيانا مايعاد احيائها ، هي (امرأة قتلت رافعة بها) - ١٦٠٣ - لتوماس هيوود . ان ملاقته من تقدير ، تقدير جديد بها . استطاع هيوود ، من خلالها ، ان يقوم بعدة امور . ذلك ان مسرحيته مسرحية (مأساوية) لان ثيمتها قريبة الشبه بثيمتي (اردين من فيفرشام) و (تحذير الى النساء الجميلات) ولكنها بدلا من عرض جريمة قتل منزلية اعتيادية ، تربط بين قصة الموت ، وبين تقديم مشكلة،

مغنية هذه المشكلة من طريق المعالجة بالابتعاد عن الاحداث المثيرة العنيفة على نحو مقصود . ثم انها تربط عقدتين مختلفتين تماما ، بطريقة تجعلها متكاملتين . وفي الختام ، تستطيع بنجاح ان تضع مشاهد حقيقية حية على المنصة ، حين تقتضي الظروف ذلك ، اما اللغة فتتمكن من التحليق بعيدا عن اللغة الاعتيادية . في حين تقدم لنا اولى العقدتين صديقين هما السير فرنسيس اكن والسير تشارلس مونتفورد ، اللذان يخرجان المصيد ، وفجأة ينزعان الى شجار عنيف بسبب مسألة تافهة . يحتاج مونتفورد احتياجا شديدا يحمله على قتل اثنين من رجال اكن ، الامر الذي يتسبب في الحاق الاذى بنفسه ، فيضع اكن خطة للانتقام الشخصي ، لكنه يتحول عن غرضه ذاك ، عندما يقع اسيرا لحب اخت مونتفورد . ان هذه المسألة تشكل خلفية رئيسية اخرى تكشف عن صورة حياة منزلية سعيدة قانعة ، جون فرانكفورد وزوجته مخلصان لبعضهما ، يصادق الاول رجلا يدعى ويندول ، فيرافقه الى بيته ، وبالرغم من محاولتهما لاطفاء جذوة الحب ، تصبح الزوجة وويندول عاشقين متيسين ، ثم يكشف نيقولاس ، خادم فرانكفورد حقيقة الامر لسيدة . ولاول وهلة ، يغضب الزوج غضبا اعمى ، فيضع خطة لقتل العاشقين ، الا ان افكارا اميل للهدوء تحول بينه وبين ما يريد . فيرسل زوجته آن الى الريف لتعيش في عزلة في مزرعة بعيدة ، وعندما تكون قد اشرفت على الموت عارا ، بعد تحطيم قلبها ، تتضرع اليه ان يعود اليها ، فيقبل بذلك ، وعلى الاثر تموت ، بعد ان غفر لها ذنبها . ان معالجة القصتين تعكس بجلاء موقفا شخصيا يتميز بالخيال . كما تضفي اللغة قوة ولونا على الوضعيات والشخوص . فمثلا ، حين كان فرانكفورد يمعن النظر في العاشقين المذنبين وهما في الفراش ، يستطيع

هيوود ان يجد لنفسه شكلا من التعبير ، (واقعيًا) و (شاعريًا) في الوقت نفسه على هذا النحو :

يا الهي ، يا الهي ، آه لو كان في الامكان ،

ان يلغى ماجرى ، ان يعاد الامس ،

ان يستطيع الزمن ارجاع اتجاه المزالة الزجاجة السريعة ،

ليلغى حديث الايام ، لتفتدي هذه الساعات !

آه لو كان في الامكان ان تنهض الشمس من الغرب ،

فتسحب عربتها الى الخلف ، لتستل من حساب الزمن هذه الدقائق

العديدة ،

حتى تعاد كل هذه الفصول مرة اخرى ، هذه الدقائق وهذه الفعال

التي اجترحت فيها ،

منذ اساءتها الاولى ، كي يستطيع العودة بها الى ذراعي نقيه كأنها ملاك،

لكن ، اواه ، انا اتحدث عن امور مستحيلة تجاوزت القمر ،

اللهم افرغ علي صبرا ، لاني ساوقظ هذه (الامور) •

وبعد عدة سنين ، أي في العشرينات من هذا القرن ، كتب هيوود مسرحية

اخرى ، ومع انها بعيدة عن هذه المسرحية زمنيا ، فانها جديرة بان ترفق بـ

(امرأة قتلت رافة بها) • ففي مسرحية (المسافر الانكليزي) تتناول القصة

امرأة خاطئة ، غير ان التركيز هنا ينصب على الرجل الذي يقع في شباك امرأة •

فجيرالدين ، الشاب النبيل الحساس ، اللطيف ، يعود من سفرة خارجية ،

الى بيت صديق اسن منه هو ونكوت ، وهناك يلتقي بـ زوجة ونكوت التي

تخلص له ، فتبادله حبا بحب • يتعهد الطرفان بانهما لن يخونا الزوج ،

ويصمان على هذا التعهد النبيل الخالد والحب العنيف ، الى ان تكون الزوجة حرة ، على الاقل • اما جيرالدين ، ابتغاء عدم الوقوع في اسر الحب واغرائه ، وتجنباً للفضيحة ، فانه يتغيب من البيت • الا ان الزوجة ، خلافا لطبيعتها الطيبة ، تجد نفسها متورطة في قضية قدرة ، مع رجل شرير السريرة هو دالافيل • وكأن فرانكفورد ، تموت نادمة على ما اقترفته من خيانة سبق لها ان اكتشفت • ان هيوود ، في هذه المسرحية والمسرحية السابقة ، لا يوضح انه مهتم بالخطيئة بصفقتها خطيئة انما يهتم بانعكاس ذلك في اذهان الآخرين • ومن هنا ، فان فرانكفورد يدرس بعناية اشد من دراسة السيدة فرانكفورد • ولذلك تضيى عناية على جيرالدين تفوق العناية الخاصة بزوجه الخاطئة • ان هذه المعالجة للمادة الدرامية سنحت لهيوود ان يحتل مركزا خاصا ، بينما مال زملاؤه ، بمعظمهم ، شأنهم في ذلك شأن تيريز بتركيزهم على عرض الشر باعتباره ظاهرة خاصة •

وبما اننا ذكرنا (المسافر الانكليزي) لابد من ذكر مسرحية متأخرة اخرى هي (الصراع العادل) — نحو ١٦١٦ — لتدلتن وراولي ، اذ يصح معالجتها ، لانها في روحيتها ان لم تكن في عقدتها ، يمكن ان تعد في مصف مسرحيات هيوود • هنا تتشابك عقدتان متشابكتان في الاصل ايضا •

المسرحية الاولى تتحدث عن فتاة تدعى جين تتزوج سرا بفتزالن ، بينما والدها يريد ان يزوجها برجل احمق غني يدعى تشاو • وبخدعة قانونية ، يستطيع الاب ان يودع فتزالن في السجن • ثم لما تعرف الفتاة انها حامل تذهب سرا الى الطبيب الذي يفتحها بغرامياته ، فتدعه ، عندها يكشف الطبيب حالتها لتشاو الذي يتنكر لها حالا ، رافضا فكرة الزواج منها ، فيضطر الاب بعد ان ييأس ان يطلق سراح فتزالن • اما العقدة الثانية فثيمتها

مختلفة تماما • فالرائد ايجر يتشاجر بعنف مع احد العقداء • تحاول والدته السيدة ايجر بلا ظائل ان تحول بينهما وبين المبارزة ، بادعائها الزائف انها كانت غير مخلصة لزوجها ، لكن محاولتها تذهب ادراج الرياح ، لان المبارزة تتم ويسقط العقيد مثخنا بجراح خطيرة • تتسبب الحادثة في اعادة الطمأنينة الى غلواء روحه ، فلم يعد يسعى للحصول على عفو الرائد فقط ، بل يجعله وريثه • ان المسرحية بجملتها مكتوبة على نحو متميز ، بشخصها المفعم بالحيوية ، وفي الوقت نفسه ، فان اسلوب تناولها ينحو ، في بعض اللحظات منحى عاطفيا • ومع ذلك ، فـ (الصراع العادل) لايمكن اعتبارها مسرحية عاطفية بالمعنى الدقيق • ومع مافيها من روعة ، فانها تنم عن دلالات تحشرها حشرا محتما في نطاق الدراما المنزلية المسطحة ذات العاطفية المتهافئة •

ان الحافز الذي اوحى ووجه وابدع على نحو جزئي مآسي شكسبير واصل التأثير بقوة في المسرح اثناء القسم الاخير من عهد جيمس • ولو انه من السهولة بسان اقتفاء اعراض الضعف ، وظهور عدد من المسرحيات الجديدة بان نذكرها ، وتطور اشكال درامية جديدة ، فان الواقع يشهد على مافي هذا الضرب من المسرح من قوة تكوينية ، لم تنضب بعد •

ان ثلاثة او اربعة كتاب مسرحيين ، يصح ان نأخذهم بنظر الاعتبار ، لتوضيح المسار الذي سلك في المجال المأساوي • وفي مقدمة هؤلاء فرنسيس بومون وجون فليتشر اللذان اطلقا اسميهما على اسلوب درامي قدر له ان يكون ذا نفوذ يكاد يماثل اسلوب شكسبير وجونسن • ففي سنة ١٦١٦ صدرت اعمال بن جونسن ، ثم اكتملت بالمجلد الثاني سنة ١٦٤٠ • وكان ذلك فتحا جديدا ، اذ تمت مجموعة كاملة لاحد الكتاب ، مخصصة للمسرح •

وفي سنة ١٦٢٣ نشرت لشكسبير (المآسي) و (التاريخيات) و (الكوميديات) •
واثناء هذه الفترة ، أي في سنة ١٦٤٧ صدرت (كوميديات ومآسي فرنسيس
بومون وجون فليتشير) • ان العنوان الاخير عنوان غير دقيق لان عددا قليلا من
المسرحيات ذات صلة ببومون ، بينما كتب فليتشير بعضها منها ، دون معاونة
احد ، وكتب البعض الاخر بالتعاون مع مؤلفين عديدين اخرين ، وربما كتب
عدد اخر من المسرحيات بدون اسهام بومون او فليتشير • ينبغي لنا ان ندرك
هذا الواقع لاغراضنا الخاصة ، ولكن قضية التأليف هذه يمكن ان توضع
جانبا ، ذلك ان اسمي (بومون وفليتشير) لم يستخدما للايحاء بان هذين
الرجلين هما المسئولان عن المسرحيات المعنية ، بل لانهما ببساطة يسمان
اسلوبا دراميا موضحا بصورة عامة في مجموعة ١٦٤٧ •

اما مسرحية (مأساة العذراء) — نحو ١٦١١ — فتعرض الشكل المأساوي
لهذه المسرحيات على افضل وجه • العقدة بسيطة • يتزوج امنتور ، احد
رجال الحاشية ، بامر من الملك ، بأمرأة تدعى ايفادن ، ولكنه يكتشف ، في
ليلة الزفاف ، انها ، في الواقع ، خلية الملك ، الداعرة • فتتثال افكار الانتقام
عليه ، ولكنه يمتنع عن تنفيذها ، بتأمله في هالة الالهية التي تحيط بالملك •
غير ان ايفادن التي يثيرها الندم ، تقتل عشيقها الملكي ، لتقع فريسة لليأس
الجديد ، الذي يتمثل في رؤيتها للرب الذي اثارها فعلتها في ذهن امنتور •
ثمة خيال قوي يفعل هنا • لكن المسرحية تخيب في الامساك بزمامنا ، كما كان
يتوجب عليها • ربما يعود هذا الامر ، في المقام الاول ، الى ان بؤرة الاهتمام
كانت موجهة الى (المشكلة) المركزية ، اكثر من توجيهها الى الشخص • فاحيانا
نشعر بان (مأساة العذراء) بالرغم من حدة عواطفها ، الصق ، في روحيتها ،
بالكوميديا المأساوية ، منها ب (عطيل) مثلا • ان المسرحيات المأساوية في

(مجموعة بومون وفليتشر) تقدم الينا المادة الرومانسية والمواقف المعنية ، بينما ، في الوقت نفسه ، تركز على الثيمة النسوجية اكثر من التركيز على عرض الشخص • اما (انتقام كيوييد) — نحو ١٦١٢ ، فلاتهمنا شخصها ، انما نكرس كل انتباهنا لرصد تطور القصة ، التي تحدثنا عن الاله كيوييد وكيف يغضب من قلة الاحترام لمزاره ، فيهبط الى الارض مسببا الخراب فيها • اما (ثيري وثيودوريت) — نحو ١٦١٧ — فقد عرفت بحيوتها لانها عرضت عرضا عاطفيا أمّا مرعبة وابنيها التعسين ، اكثر من محاولتها الحقيقية لاسباغ الحياة على هذه الشخص • اننا نستطيع ، في الواقع ، ان نرى بوضوح في مسرحيات (بومون وفليتشر) كيف ان تفرد الشخصيات الذي يضفي قوة وتيزا على المسرحيات المبكرة ، قد انعمر تحت انقاض الانماط القديمة يصبح العاهل ملكا طيبا او سيئا وفق مستلزمات العقدة ، وتصبح البطلة البراءة بعينها ، والبطل النبيل كله ، والصديق المخلص يتخذ شكلا يكاد يكون تشخيصا للولاء كما في المسرحية الاخلاقية • ان لبعض مسرحيات (بومون وفليتشر) المأساوية اهمية ، ولكنها — في الاساس — تياترية اكثر من كونها درامية • انها غير مشحونة بحس اندفاعي نحو هدف مابل انها تستهدف اقتناص استحسان الجمهور على نحو مباشر •

غير ان اعمال فيليب ماسنجر تختلف اختلافا رئيسا عن المسرحيات السابقة • ولكننا في العديد من محاولاته ، على الرغم من سعيه للفوز بالاستحسان ، باقحام الاحداث المثيرة ، نشعر بفقدان الاثارة والرهافة والاستبطان • وهكذا تتركنا النتائج غير متأثرين بها نسبيا • قد نرى وغدا مرعبا في (دوق ميلانو) — نحو ١٦٢٢ — ولكنه يحمل حملا على الاعتراضات الكثيرة • وقد يكون سفورزا عاشقا عظيما ، لكن الخطائية تجعل حبه يبدو

كأنه شهوانية حيوانية • كما ان الإشارة الى الضعف بارزة في مسرحية (الصراع غير الطبيعي) - نحو ١٦٢٣ - حيث نجد عددا من المشاهد المؤثرة الاصلية ، (وبضمن ذلك هلاك احد الشخصوص بتأثير صاعقة ما) وبخاصة اخفاء معلومات اساسية معينة حتى الفصل الختامي الى ان تنبثق الدهشة الفجائية التي تسيطر على المتفرجين • اذا كانت هذه المسرحيات تبرهن على ضعف مالدي ماسنجر، فان (العدراء الشهيدة) - ١٦٢٠ - و (الممثل الرومانسي) - ١٦٢٦ - تبرهnan على قوته • فالاولى ، بمعالجتها للجهد الشاق الذي يخلق عاطفة مأساوية مترتبة على الايمان المسيحي ، تنجح في اصفاء الحياة على دوروثيا ، الشخصية المحورية ، بينما تحقق الثانية في شخصية الممثل باريس ضربا من الجلال المبجل • ان دراسة لهذه المسرحيات باسرها توحى الينا بان ماسنجر لم يكن مؤهلا لكتابة مأساة مؤثرة اصيلة لانه كان يفتقر الى حدة الرؤيا والاحساس العميق بينما تجد هاتان الميزتان تعبيرا لهما في (الخائن) - ١٦٢٢ - و (ايتها النساء احذرن النساء) - ١٦٢١ - لمدلتون ومع ان حيوية الاولى يصيبها الفساد بالربط بين العقدة الرئيسة وبين عقدة اخرى غير ملائمة على الاطلاق ، فان الاخيرة يصيبها مرض الاحتقان الدموي المتأثي من المكائد الرومانسية • ان (الخائن) كمكبث تقدم لنا جريمة هي سلبية جريمة اخرى • فيياتريس من اجل ان تنجو من الاقتران برجل لا تحبه تتصل بدي فلوريس ، احد رجال الحاشية ، تخلصا من طالب يدها ، غير المرغوب فيه • وعلى ذلك ، تنفذ جريمة القتل ، فيقدم مبلغ من المال الى دي فلوريس ، ولكنه يرفضه باستهزاء ، طالبا مبلغا اكبر •

الا ان بياتريس تجلب انتباهه الى الفجوة بين نبل دمها وبين دمه ، الا ان جوابه يعود بها الى الواقع بلا رحمة •

بقوله :

انظري الى ضميرك ، واقرأيني هناك ،

انه كتاب حقيقي ، فستجدينني هناك مساويا لك •

ان مايعطي هذه المسرحية تفردا هو مايعقب هذا الامر • اذ تستسلم بياتريس الى دي فلوريس وهي كارهة • ولكنها تدريجا تسمح للشيطان ان يتغلغل في روحها ، بعد اطلاق سراحه • فهي لم تصبح راغبة في اقتراف جرائم القتل حسب في محاولة يائسة لاختفاء جريمتها الاولى ، بل انها شغفت حبا بالوغد دي فلوريس الذي كانت تكرهه اصلا وتستخدمه آلة بيدها • ان جو (ايتها النساء احذرن النساء) وثيق الصلة بهذه المسرحية ، ولكننا عندما نشق طريقنا جاهدين بين ثنايا العقدة المتشابكة ندرك الميزة التي يفتقر اليها عالم مدلتون المأساوي • فالشخص الذين يضعهم على المنصة كلهم رجال شهوانيون واوغاد وداعرون ، وبنتيجة ذلك ، فان هذا الظلام الذي لايجد متنفسا ، بدلا من ان يؤثر فينا تأثيرا عميقا ، يحجب عنا الضياء •

٤ - شعيرة الكوميديا - المأساوية والكوميديا الاجتماعية -

ان القسم الاكبر من المآسي التي كتبت في هذا الوقت ، مهما تكن مناقبها الشعرية ، يظل مجرد تطورات لاشكال تثبتت في غضون السنين الماضية ، الا ان المسرحيات اليعقوبية المتأخرة استطاعت ان تنجح في حقول اخرى ، لتطوير انماط من الدراما كانت قد استغلت سابقا ، او وضعت لها التخطيطات الغامضة ، ومن هذه المسرحيات مسرحيتان لهما اهمية خاصة •

ففي سنة ١٦٠٨ ظهرت مسرحية (بيركليس) التي سرعان ما اجتذبت انتباه الجمهور • ومن سوء الحظ ان نصها المطبوع في السنة التالية ، مشوه بحيث يعسر تقرير مصدره بدقة ، ولكن اذا لم يكن من المؤكد ان شكسبير كان مسئولا عن كتابة المسرحية باكملها ، فهو على الاقل مسئول عن عدد من فصولها ان كيانها يقدم لنا العديد من الملاحظات ذات الاهمية ، لان العمل فيه جرى

وفق شكل قصصي درامي ، فالشاعر غاوار ، في المقدمة والجوقة ، يروي لنا بعض الاحداث ، مقدما بعض الاجزاء التي مثلت ، وبلاستناد الى هذه الوسيلة نفذت العقدة نفسها ، في مجال واسع ، فيه يعرض البطل ، ، والظروف المؤسسية المتمثلة في الاقدار وابناء البشر ، تتقاذفه ، ليصل اخيرا الى ملجأ امين مريح . ومع وجود علاقات بين هذا العمل وبين الكوميديات الرومانسية الاليزابثية ، فان الاختلافات واضحة بديهية . ان روح الدهشة تنبعث من العناصر السرية احيانا بحيث يحمل الفعل على التوجه نحو ما هو رمزي ، وهو عالم الرومانس الذي يعرض عرضا جديدا .

ان المزاج الذي استحث هنا يلون مسرحيات شكسبير الثلاث التالية، باستثناء (هنري الثامن) واخر كتاباته المتمثلة في (سيمبالين) نحو - ١٦٠٩ و (حكاية الشتاء) - نحو ١٦١٠ - و (العاصفة) - ١٦١١ - ان العقد الطويلة المحبوبة ، في المسرحيتين الاولى والثانية ، ورؤى المشاهد التي تتناوب الدهشة والانبهار ، والتركيز على كلمة (حكاية) المترافقة مع الاسلوب السردي المستخدم في بداية (العاصفة) والاشارات الى الرمزية المبرزة في استخدام اسماء كمارينا وبيرديتا وميرندا بصفتهم بطلات ، وميزة الاسلوب الشعري ، وثيمة الناس الضائعين الذين يعثر عليهم بعد الضياع ، كل هذه الامور خصائص تشد المسرحيات الثلاث شدا محكما في مجموعة واحدة . اما ظهور هذه الخصائص فيقتضي العديد من المقترحات المطروحة . انها تبدو لبعضهم وكأنها تمثل الفترة التي اعقبت مسرحيات شكسبير المأساوية العاطفية . (المصالحة) التي تأتت بعد ما قاساه (الابطال) من عذاب ، يمكن ان تكون صادرة من فترة (١٦٠٨ - ١٦٠٩)

اما زملاء شكسبير من الممثلين فقد اتخذوا ضربا من دور العرض المعروفة بدور الرهبان السود (الخاصة) بينما اخرون سعوا الى اثبات انه هنا كان يوفق بين نفسه وبين استغلال نوع جديد من الكوميديا - المأساوية التي دشنها بومون وفليتشر . ومع اننا لن نستطيع ، في اكبر الظن ، ان

نجيب عن السؤال مباشرة ، فانه من الضروري ان نلاحظ عدم وجود شاهد على الافتراض ان هذه المسرحيات هي غير درامات مسرح (الغلوب) • وفي الواقع ، فالشواهد التي تملكها تربط بينها وبين دور العرض العامة اكثر من ربطها بالمسرح الخاص • ثم ان الوقائع المتيسرة تشير الى امر مفاده :

انه بدلا من تأثير بومون وفليتشر في شكسبير ، تبدو جهودهما الموحدة مدينة ، في وجودها الى نموذج شكسبير • منا لاريب فيه ، ان شكسبير قد اقتبس بحرية من اخرين ، ولكن لسنا بحاجة لنزعم انه ، في مجرى نشاطه الفني ، لم يكن قادرا على التفكير والابتكار بحد ذاته •

مهما يكن من امر ، فان فجوة واسعة تتشعب بين الكوميديات المأساوية التي كتبها بومون وفليتشر وبين ماكتبه شكسبير • فمسرحياته عميقة الجذور، بينما مسرحياتهما ضحلة • فالرؤيا الخيالية الرحبة واضحة لديه ، في حين تستهدف افضل مسرحياتهما المؤثرات (التياترية - المسرحية) • فهما نادرا ما يستطيعان ان يقدموا شخصا ذوي اصل متجذر ، وبالتأكيد ان ايا منها لا يمكن وضعه في مصاف الشخص الحية التي ابداعها شكسبير • ف (الدعي) - نحو ١٦١٠ - التي كثيرا ما تبرز في هذا الصدد لا تتحدث بشيء اكثر من قصة بارعة تتناول البطل فيلاستر ، الذي يسهم في مغامرات سياسية خطيرة وغراميات مثيرة ، ان الاحداث فيها لا يتحكم فيها فكر الاشخاص المنغمسين فيها ، ولكن العنصر الذي يتحكم هو الرغبة في الحفاظ على نقطة الجمهور بصورة دائمية • هذه التياترية في مسرحيات بومون وفليتشر ذهبت الى مدى بعيد اذ تسببت في خلق نموذج درامي جديد نسبيا ، قدم للمتفرجين فعلا يبدو الغرض منه التشبث بنهاية مأساوية ، على نحو حتمي، ولكن التلاعب بتلك النهاية على حين غرة ، يؤول بها الى خاتمة سعيدة باقحام امر مباغت عليها • ففي (ملك وملك مزيف) - ١٦١١ - مثلا تملك البطل عاطفة محرمة ، اذ يسعى ذلك الملك الشاب الى اغتصاب اخته ، وهو في

طريقه الواضحة نحو الدمار الذي لا يرحم ، ثم بصورة غير متوقعة ، يظهر الفصل الاخير من المسرحية في ثلاث وقائع لم يكشف عنها النقاب اذ يبدو جليا ان الفتاة ليست اخته ، وانه ليس الملك ، بل الفتاة هي الملكة الحقيقية . ومن حين الى حين ، كما في المسرحية المأساوية (بوندكا) - نحو ١٦١٢ - يستطيع هذان الكاتبان التملص من رغبتهما الطاغية ، في السمسرة بذوق الجمهور الضعيف . لكن التياترية تظل هي المتحكمة فيهما ، بيد ان هذه التياترية اكثر رهافة بالمقارنة بنتائج كتاب المسرح الاليزابثيين الاقل شأنا ، ومع ذلك تظل السطحية هي السطحية . المشاهد الموضوعة تتوالى ، للتيان بالتناقض والمباغتة دون السماح لنا بلحظة من الراحة والاستجمام . اما مسرحية (عادات البلاط) - نحو ١٦٢٠ - فهي تقدم ، لنا في البداية ، البطل ارنولدو ، وقد عقد قرانه على زينوسيا من عهد قريب ، وفي ليلة الزفاف ، يطالبه سيد البلاد بان يرسل قرينته الى قصره المنيف ، فيقرر الزوجان الهرب بزورق ، بسعية شقيق ارنولدو ، لكن سرعان ما يلقي القبض على زينوسيا من قبل القراصنة . واثناء ذلك ، يتقرب ارنولدو الى هيبوليتا ، بعواطفه الشهوانية ، فتحاول الاخيرة تسميم زينوسيا ، لاهلاك البطل ، ولكنها تندم في الوقت الملائم ، بشكل غير معقول تجنباً للكارثة ، ثم يقتل الاخ رجلا غريبا في الشارع بسبب شجار ، الا ان ام الغريب تحميه ، ليعمل في احد المواخير الشاذة ، فاذا بالرجل يعثر عليه حيا ، وينتهي الامر نهاية سعيدة .

ان العشرات من اضراب هذه المسرحيات التي تتراوح بين الضعف الشديد والاهمية المعقولة ، قد اثالت من اقلام فليتشر والمتعاونين معه . ف (سفرة بحرية) - ١٦٢٢ - ك (العاصفة) تحملنا الى جزيرة نائية ، سكانها مجموعة من الامازونيين ، هذه المسرحيات يقصد منها الاعتذار بسبب اقحام مطارحات غرامية بشكل رومانسي غريب . اذ احيانا كما في (العدراء في الطاحونة) - ١٦٢٣ - تعدل مكيدة كوميدية العنصر الرومانسي ، احيانا

اخرى كما في (القريبان النيلان) - ١٦١٣ التي يعتقد بعضهم ان شكسبير قد تعاون مع فليتشر في تأليفها ، تتحكم عاطفة شجية • ان في معظمها ، على الاقل ، تقدم احداث قليلة سمات ذات اهمية • ومع ان جلها يتميز ببناء بارع فان اسلوب فليتشر الشعري السهل والفطن يسبغ نوعا من الجدارة على الحوار • واساسا ، يمكن اعتبار هذه المسرحيات مسرحيات خاصة بزمان ما لا لجميع الازمنة • ذلك انها كانت تجتذب جماهير رجال الحاشية التي كانت تتوافد الى دور العرض المعروفة بدور (الرهبان السود) كما كانت من حين الى حين تتردد على مسرح (الغلوب) غير ان اذواق المتفرجين اصبحت مجهدة منهكة • ان المتفرجين ، من وقت الى اخر ، كانوا يتقبلون مسرحيات الانتقام ، ذات النكهة العاطفية ، ولا سيما ان كانت تطرح احداثا جديدة ، كما كانوا يطرون على الكوميديا المأساوية ، اذا ما قدمت لهم مباغطات سارة ، غير انهم سرعان ما كانوا يفقدون قدرة الاستيعاب ، اذا ما كانت الدراما جادة ، في أي شكل من اشكالها •

ان نتيجة كل ماسبق ، حتى ولو نظرنا الى مابعد مسرحيات (بومون وفليتشر) تبين لنا ، اننا نواجه تكلفا كامنا • كان ماسنجر كاتب مسرحيا جيدا يعرف كيف يبني مسرحية بجدارة • كما كان يمتلك اسلوبا شاعريا قويا مع شيء من الخطابية • ومع ان هذه الخصائص متوافرة في مسرحية (الرقيق) - ١٦٢٣ - الا انها لا تستطيع ان تخفي الواقع الذي مفاده : انه ليس من شخصية واحدة تمتلك خصوصية تتعدى الوجود التياتري ومع ان ثيمة (المرتد) - ١٦٢٤ - تعالج وضع مسيحي اقتنع بترك ايمانه ، فهي تعدنا بمسرحية قوية مهمة ، بحيث يجد المؤلف نفسه مهينا لافساد عمله ، بانغماسه في احد الانعطافات ، فينتهي العمل نهاية سعيدة ، اما في (عذراء الشرف) الواعدة - ١٦٢١ - فنحن نواجه عاشقا عاطفيا ، هو ادورني ، وشخصا كوميديا هو السنيور سيللي ، وبطلة طيبة السريرة هي كاميولا ، وملكاً

عنيدا مبتذلا هو رويبرتو وامرأة شهوانية هي اوريلا ، غير ان الشخص
جسيعا شخص بليدة • ان اهمية هذا الامر تصبح واضحة ، عندما تفكر
مليا في ماسنجر الذي كان ، ولاريب ، واحدا من كتاب المسرح الطموحين ،
المتكاملين ، اصحاب العقلية القوية ، في زمانه ، فاذا ماخاب في مسعاه ،
ربما يحق لنا ان نقدر مدى الانحدار العام ، ليس في المأساة حسب ، بل في
المجال المأساوي — الكوميدي ايضا •

وفي غضون القسم الثاني من عهد جيمس ، حتى ولو نالت المأساة
الكوميديّة الاستحسان ، فان جمهورا من النبلاء الشبان ، استساغوا
تطوير وتوسيع نوع من الكوميديا التي اقلت ظلالها على كوميديات السلوك
التي كانت من مميزات السنين الاخيرة من ذلك القرن •

استهدف جونسن ، كما رأينا سابقا ، وبوعي ، وضع مسرحيات تعارض
المسرحيات التي تستلهم الرومانسية ، من تلك التي كانت سائدة قبل سنة
١٦٠٠ ، اذ كان تأثيره ، على اكبر احتمال ، من القوة ، بحيث شجع العديد
من الدراميين الآخرين ، في مختلف صنوفهم ، بين بداية القرن وبين سنة
١٦١٠ على استغلال عالم لندن ، هذا الامر هو الذي وضع الاساس
للمستقبل • ففي مسرحية مدلتون (خدعة لاقتناص الرجل العجوز) شيء
يبدؤ الى مقترحات جديدة • في تلك المسرحية كان البطل شابا مرحا فقيرا ،
لكنه قادر على استغلال فطنته للحصول على المال • مثل هذا الضرب من
الابطال ، طوره فليتشر ومعاونوه • ففي تركيز انتباه فليتشر على هؤلاء
الشبان الاذكياء ، اظهر الكاتب مرة اخرى ، استيعابه لما يرضي الجمهور في
تلك السنين • لقد اعترف ذلك الكاتب بأن دور العرض الخاصة ، يساندها
شبان الحاشية الملكية وزملاؤهم ، اما الابطال الجريئون الاذكياء ، في تلك
الكوميديات ، فكان يرى المتفرجون فيهم انفسهم وقد قدموا بصورة مثالية ،
وفي الوقت نفسه ، كانوا يستمتعون بالحديث الممتع الفطن ، الذي كانوا

يصبون اليه في مجتمعهم • ان الكثيرين من النبلاء كانوا يتخذون اماكنهم في دار العرض ، ودفاتر الملاحظات بين ايديهم ، وهم على استعداد لـ (يكتبوا) مايسكن (اعادته في المآدب الكبير) كي يكون جديرا بـ (تلك المآدب) • وفي الواقع ، اصبحت كلمة (الفطنة) (كلمة شائعة) حتى ان الجمهور كان لا يسعى الى العثور على تلك الكلمة في الحوار حسب ، بل في مقدمات المسرحيات ايضا • طبيعي ان استخدام المقدمات كان شائعا من مدة طويلة ، حتى يسكننا اقتفاء اثر ذلك ، في مسرحيات الاسرار الوسيطة ، لكنها ، في الماضي ، كانت تستخدم لتوضيح مضامين او اهداف المسرحية ، المتصلة بها • فمثلا ، في (روميو وجوليت) الاشعار الاستهلالية ، تخطط لنا ببساطة المجرى الرئيس للفعل • بينما تلك التي تستهل بها مسرحية (هنري الخامس) مصممة ، للاعتذار عن خلفية ، كخلفية الاحداث العظيمة التي واكبت معركة اغينكورت على منصة خالية •

وفي سني جيمس الاخيرة ، كانت المقدمة (تتفوق على نسيج العمل بأسره) وكانت المكانة التي تحتلها في ذهن الجمهور تتوضح في واقع مفاده: انه، في اغلب الاحيان ، كان كره الجمهور للقصائد الاستهلالية يتوافق مع ادانة المسرحية التي تعقب تلك القصائد •

ان هذا التوكيد على الفطنة ادى الى تنامي روح النقد في القاعة ، بشكل لم يكن اعتياديا من قبل :

ان من يتمكن من الحديث بصوت جهير عال ، يقبض على ناصية الرجل الفطن ، مثل هذا الرجل :

يستطيع ان ينقد بحرية ، ان يسيطر على شباك التذاكر ،

ان يحظى برضا الناس لما يحب ويشتهي

كان في دور العرض كثيرون من الناس :

العميقي الادراك والفهم ،
من ناقدى المسرحيات ،
ومع ذلك ، فهم لا يعرفون متى وكيف يحبون ما يحبون •
ادرك الكتاب ان :

بعضهم سيقولون بتقزز فكاهي ،
انهم جاءوا ليسمعوا لا ليروا المسرحية ،
وبعضهم جاءوا ليروها فقط ،
ثم هناك من جاءوا ليراهم غيرهم ،
لا لكي يروا المسرحية او يستمعوا اليها •

وفي هذا المحيط ، نال الشاب فليشر ذو المحدث الاصيل ، مانال من.
نجاح ، بنقله للحديث الفطن الى خشبة المسرح • وبين المسرحيات الكثيرة التي.
ترتبط باسمه ، نجد الخلفية الرومانسية ماثلة • وسواء اكان موقعها غامضا في.
فرنسا او ايطاليا ، ام في محيط لندن فانها قدمت للمتفرجين شخصا متحلا
خبثا يعجب به هؤلاء المتفرجون ، او انها قدمت شخصية شاذة ، تكون موضع.
تفكه بالقياس اليهم ، او تطلعهم على عقدة ذكية ، يستطيعون ، من خلالها ،
ان ينالوا شيئا من المسرة الذهنية • ففي (ثمن امرأة) او (المدجن المدجن) -
١٦١١ - استطاع المتفرجون من الحصول على المرح من شخصية بيتروشيرو
الذي كان خاضعا لزوجته ، وهي فتاة انكليزية ، ثم انهم كانوا مسرورين ،
لمشاهدة فالانتين ، النصاب اللامبالي ، الذي ينال حظوة لدى ارملة مفعمة.
بالحيوية والنشاط في مسرحية (فطنة بلامال) - نحو ١٦١٤ - وهذا الامر
ينطبق على مسرحية (المحامي الفرنسي التافه) - نحو ١٦١٩ - حيث تكون.
الشخصية الحمقاء ، لارت ، موضع التندر ، اذ يتصور ، فيها البطل نفسه ،

مبارزا شجاعا ، وقبل كل شيء كان المتفرجون يستمدون المرح والبهجة من اولد كرافت ، صاحب العقل الذكي والشخصية اللامعة ، في مسرحية (الفطنة ذات الاسلحة المتعددة) التي استطاعت بمرحها وظرفها ، ان تحتال على الاشخاص الاقل منها ذكاء والاكثر منها غنى وثروة . اما الكوميديا المتميزة (مطاردة الاوزة البرية) — ١٦٢١ — فان صياغتها توحى بالنهج الذي سلكه فليتشير . ومع ان هذه المسرحية ، تختلف ، في عدة اوجه ، عن كوميديات عودة الملكية السلوكية ، فهي تتكهن ببروزها ، في مسرحيات اخرى ، بشكل متقن ، فالبطلة اوريانا ، التي تتورط في خدع تنماز بالبهجة ، لكي تحظى بحبيبها المراءوغ ، ميرابل ، بالاتفاق مع اختها روزالورا ولبلا بلانكا ، وعشاقهن الآخرين ، فانهم لا يعثرن الا بيلور الغبي والشاب الطريف بيناك ، كل هذه الامور توحى بصراحة ، بالحلقة المسرحية التي اهتم بها اشرج وزملاؤه . فليس من المصادفة في شيء ، ان فاركهار اختار هذه المسرحية لتكون نموذجا لمسرحيته (الخائن) وهي كوميديا ، من المسرحيات السلوكية .

٥ - المتفرجون الفرسان واثواقهم -

وفي انتقالنا من الدراما اليعقوبية والكارولينية ، ينبغي لنا ان نضع في الاعتبار ، بشكل جوهري ، الجماهير النموذجية ودور العرض التي تتردد عليها . ان السادة والسيدات ، الذين ساندوا الممثلين ، كانوا ، في الاساس ، يمثلون العناصر نفسها التي تحكمت في مصير المسرح ، على عهد جيمس ، ومع ذلك ، ظهرت اختلافات عديدة . اذ كانت الحرب الاهلية ، في سنة ١٦٢٥ غير بعيدة . فالطهريون (البيوريتانيون) يتنامون في السطوة والقسوة ، كما كان الفرسان يشعرون بوعي وادراك بانهم وحدة اجتماعية تعتمد على البلاط . اما الطهريون ، فقد تقدموا ، في هجومهم على المسرح ، بتعبيرات مقذفة ظهرت في مسرحية (هستريوماستكس) التي ألفها وليم براين — ١٦٣٣ — فما كان من الفرسان الا ان ردوا عليها بجعل دور العرض من توابع (الوايت هول) .

ان اهتمامات هؤلاء الفرسان ، كانت لها اليد العليا ، بحيث اقتنعوا الممثلين بالانتقال من وسائل الانتاج الاليزابيثية الى اسلوب جديد يمكن ان يعد الاساس للمسرح الحديث • ان المشاهدين من الحاشية الملكية ، كانوا يألفون لسنوات طويلة ، الاقنعة الملكية المحكمة ، المتطورة ، بسبب التعاون بين بن جونسون ، والمصمم المعماري (اينغوا جونز) ومن مسرحيات الاقنعة الاولى ، مسرحية (قناع الظلام) — ١٦٠٥ — وقد كان جيسس يسر بهذه العروض ، بحيث انه لم يشجع جونسون فقط ، بل شجع شعراء اخرين ، كانوا يتعاونون على ترتيب مشاهد متسلسلة • اما التنظيمات التي كانت مرتبطة بحزب (البلاط) كالفرق التابعة للبلاط ، فقد سارت على المنوال نفسه ، بينما سعى العديد من النبلاء الاغنياء ، في قصورهم ، الى منافسة ممارسات القصر الملكي ففي غضون عهدي جيمس وتشارلس ، كانت تلك الحفلات الارستقراطية الفخمة تتوالى الواحدة اثر الاخرى في موكب بهي زاه •

ومع ان المسرحية المقنعة ظلت خارج نطاق الدراما بالمعنى الدقيق من الكلمة ، فان تأثيرها في الكوميديا والمأساة ، اثناء الفترة اليعقوبية ، يمكن تعقبه بسهولة • ومما لا ريب فيه ، ان مسرحيات شكسبير المتأخرة ، قد استلهمت ، ولو جزئيا على الاقل فكرة القناع ، ذلك ان عدة كتابات مسرحية ، سواء اكانت كوميدية ام جادة ، تبنت اقحام فواصل قصيرة مقنعة على الفعل المسرحي •

وحتى مشارف ١٦٢٥ ، كان ذلك التأثير تأثيرا غير مباشر ، وظل المسرح المحترف مؤلفا من منصة تسندها واجهة خلفية ، كما ان المشاهد (بالمعنى الحديث) لم تكن معروفة عمليا • اما في عهد تشارلس فقد ظهرت بوادر عديدة تنبئ بالتغيير • ومما لا شك فيه ، ان المسرحيات ، في معظمها ، كانت تقدم وفق الاسلوب القديم ، وبالارتباط مع مسرح البلاط ودور العرض الاخرى. جرت عدة محاولات لاعادة الانتاج المسرحي ، في دور العرض المحترفة ، كانت.

مؤثراتها تماثل ما كان العديد من المتفرجين يألّفونه في مسرح (البلاط) • فحين نسمع في تمثيل مسرحية (هانيبعل وسبيو) لتوماس نابز - ١٦٣٥ - :
ان الاماكن كانت احيانا تتغير لتتفق مع المشاهد ،
كأنها مسرحيات موسيقية بين هذا الفصل وذاك ،

وحين نجد ان (خليلة الحب) لهيوود - ١٦٣٥ - بعد عرضها امام الملك وحاشيته ، ثلاث مرات ، قد عرضت امام الجمهور في مسرح (العنقاء) ندرك اننا واقفون على عتبة مسرح جديد • فهيوود ، في مقدمة المسرحية السالفة الذكر ، يطري اينغو جونز اطراء خاصا بقوله :

انه «يقصد جونز» في كل فصل ، بل في كل مشهد ، يضفي على العمل بابتكاراته الرائعة بهاء متميزا ، ففي كل الظروف ، يحمل المتفرجين على الاعجاب بالمسرح ، بحيث ينبغي لي ان اقر بانه لم يكن في مستطاعي ادراك ما فعله من عمل جليل مقدس ، نال رضا عاما من قبل الجمهور ، حتى اني لازعم ، ان احدا من افراد الجمهور لم ينفصل من أي موضوع مقدم قط ، الا وهو اكثر سرورا ورضا) •

لقد مضت وانقضت الايام التي كان فيها الشاعر الممثل موضع التقدير حسب •

وباستثناء التأثير العملي الذي أحدثه الفرسان المشاهدون في المسرح ، لا بد من رصد امرين اخرين • ففي مسرح (البلاط) ولاسيما برعاية الملكة هنريتا ماريا ، كانت ثمة شعيرة فعالة تنحو منحى الرومانسية الافلاطونية التي كانت (الموضة) في باريس ، كما اضفي التشجيع على شبان الحاشية ، من اصحاب المطامح الادبية ، ليمارسوا الكتابة وفق هذا الاسلوب للمسرح •

والى ذلك الزمن ، كانت كل المسرحيات تقريبا يكتبها كتاب ظلوا خارج المحافل الارستقراطية ، كشكسبير وتشابمان وديكر وهيود • صحيح ان فليشر ، كان على صلة طيبة بالبلاط ، لكنه لم يمش في اروقة البلاط ولم يتسكع في غرف الانتظار • في حين ان معظم المتعاونين معه ، نشأوا في بيئات متواضعة • وفي عهد تشارلس ، ظهر الفارس الشاعر ، فسعى ، في الاساس لمرضاة الذوق الملكي وتملقه ، بتعهد نوع من الدراما ، متأثر كثيرا بالرومانسيات الافلاطونية التي ظلت طعاما دسما للجمهور عموما •

ان كل هذا لايعني انهيار الاساليب القديمة فجأة ، لتحل محلها اشكال جديدة بشكل طبيعي • ان مايعنيه ، اثناء الخمس عشرة سنة هذه ، ان المسرح اخذ ينحو اكثر فاكثر منحى جمهور الفرسان ، مغيرا ببطء شكله ، دون ان يقطع صلته تماما بالتقاليد الاليزابيثية ، متوقعا بروز نوع من المسرح مغاير المغايرة كلها لتلك التقاليد •

ففي حين ان كتاب المسرح (الفروسي) بالمعنى الدقيق من الكلمة ، من امثال لودفيك كارليل ، بمسرحيته (العشاق العاطفيون) - ١٦٣٨ - بشقيها المتماثلين مع نظيريهما في مسرحيته الاخرى (آرثيراكوس وفيليسيا) - ١٦٣٦ - اللتين ليستا بحاجة الى رصد في مسح كهذا ، فان ثلاثة كتاب يعالجون المسرحيات المأساوية والكوميدية المأساوية يستحقون الالتفات ، لطريقتهم في توضيح الاساليب المتغيرة ولما امتاز به بعض انجازاتهم • واول هؤلاء الكتاب هو جيمس شرلي ، الذي يمكن اعتباره ممثلا للدراميين الذين حاولوا مواصلة التقاليد السابقة ، في (الخائن) - ١٦٣١ - و (الكاردينال) - ١٦٤١ - اما الاولى فتجري احداثها في ايطاليا بينما الاخرى ، في فرنسا ، بحيث تتضح درجة الانتقام والخسة ، لتصبح المشاهد ، على الرغم من عاطفة الكاتب الشعاعية مشاهد لامعقولة ، حتى تحل المبالغة محل الخدعة ، وتكون النتيجة في اغلب الاحيان نتيجة هزلية ، عندما

ينوشك احد الشخصوص ان يسوت مطعوننا بجانب عدوه ليصرخ قائلا : لا بد لي ان اتبعه ، سأقارعه في العالم الاخر •

وهنا ندرك تصنع مفاهيم شرلي ومداهها (الادبي) • ان الكلمات التي تكاد تكون كلمات اخيرة ، في المسرحية ، تنبعث من احد الناجين القلائل ، حيث يقول : (هنا كومة من المآسي) • الا ان الدماء الغزيرة تحول بيننا وبين الانطباع الذي رغب الكاتب فيه ، حيث حمل احد شخصوصه على القول : بهذه «المآسي» ترون انه لم يبق ان نقف عند حد الموت الفخور ، الا ان حصيلة المقاتل تتركنا ونحن في برود غريب •

وحين تشير الدوقة الى وضع مماثل في (الكاردينال) قائلة :

يقول انه يحبني حبا جما ، بعد ان وعدني ان اعود سعيدة ،

اخشى ان يقدم السم لي ، في هذا الوقت او ذاك •)

فأن ضحكة ماتخامرني ، كان يمكن ان تكون رعشة مثيرة تهز استجابة الجمهور • ان النوع القديم من التعبير المأساوي فقد سطوته بشكل واضح مهتوت فيه •

اما جون فورد الذي كان يبحث عن طريق آخر • فانه ، بالرغم من صوبته وخياله الرهيف ، وبالرغم من انه كان تلميذا حاد الذكاء ، من تلامذة يرتون مؤلف (تشریح السوداءية) فانه سعى الى ابداع مايمكن ان يدعى المأساة (السايكولوجية) فعنوان مسرحية (سوداوية العاشق) — ١٦٢٨ — يعكس لنا وحده الاتجاه العام في اعماله • ان هذه المسرحية المأساوية — الكوميديّة تفتقر الى الكثير من القيم ، لكن (القلب المحطم) — ١٦٢٩ — و (من المؤسف ان تكوني مومسا) — نحو ١٦٢٧ — قد حظيتا بثناء رومانسي جزيل • فالمسرحية الاولى تتوقف لاهفة عند حب مخذول وعواطف متشنجة ، واوضاع غريبة • وبينما نرغب بالتوكيد في الاقرار بان فورد شاعر اصيل

وان بعض المشاهد كتلك التي تعلم فيها كالاتا بموت عشيقها ، وصديقها ،
وابيها ، مشاهد مؤثرة في القراءة ، فمن غير الممكن اعتبار هذا العمل انجازاً
درامياً رائعاً ، وطبيعة اسماء شخوصه نفسها تشير الى اسلوب فـورد
(الادبي) في طريقة معالجته . انه يصف شخوصه على الوجه التالي :
فارغيلوس هو (الانسان الغضوب المتفرد) وكالاتا هي (زهرة الجسمال)،
وبينثا هي (الشكوى) . ان المشادة الرمزية يمكن ان تكون واردة في مثل
هذه المسرحية ، كما هي الحال في (العاصفة) اما استخدام فورد لها فيفصح
زيف موقفه المأساوي . ربما مسرحية (من المؤسف ...) فيها من القوة
ما فيها ، غير ان فعلها يتركنا ونحن غير راضين . ان لفورد كل الحق ، ان
اراد ، ان يتناول ثيمة تتناول قصة العاطفة المحرمة ، بين جيوفاني واخته انايلا .
غير اننا نضيق ذرعاً باسلوب معالجته للوضعية ، وفي احيان يكاد يبدو فيها
اختياره لهذه الثيمة متقصداً ، لا لانها الهبت خياله ، بل لان استخدام
هذه الصلة المحرمة هو الذي يوقظ الانتباه المنهك لدى المستمعين . وهذا
يعني ، انه يعوض الحدة التي تتولد من الرؤيا الشعرية ، بالحدة التي
يستهدفها ، من خلال طبيعة العقدة نفسها .

ثم ، ينبغي لنا ان نمنع النظر قليلاً في كتابات كاتب اقل موهبة ، في
مجال الشعر ، الا انه اكثر اهمية ، للموقع الذي احتله في منتصف القرن
في العالم المسرحي ، هو السير وليم دافينانت . كان هذا الرجل قبل ١٦٤٠
من رجال الحاشية المحظوظين ، ورئيساً لفرقة مسرحية . الا انه كان من
اوائل من حركوا الفعالية المسرحية المنتعشة ، بعد سقوط اوليفر كرومويل .
وقد اثبت كونه القوة الفعالة في تطوير ما يعرف بدراما (الحب والشرف) ،
في فترة عودة الملكية . ففي اوائل جهوده المستقلة المتمثلة في (البوقين) —
١٦٢٨ — و (الاخ القاسي) — ١٦٢٧ — افصح عن نفسه بوصفه مؤازراً خشن
الطباع للمأساة الموحشة التي لاتعرف غير القتل ، حيث تسري الشهوة

الحيوانية والطمع والنهب والعنف • على اية حال ، فحين اضفى ، في سنة ١٦٣٤ ، العنوان البارز (الحب والشرف) على مسرحية مأساوية - كوميدية صاخبة ، وفي السنة التالية حين سمي مسرحية اخرى (العشاق الافلاطونيون) وفي سنة ١٦٣٨ ، حين جعل يومينا في مسرحية (الحسناء المحبوبة) خليفة الملك الافلاطونية ، فكأنه كان يشير بدقة وبصورة مباشرة الى جون درايدن ، الذي كان يبعد عنه بنحو ثلاثين سنة • اما (ثياندر ويورثيا) فليس على بعد شاسع من (المنصور والماهياد) •

ففي هذه الفترة برمتها ، ازدهرت المأساة - الكوميدية باساليبها المتنوعة • ف (العجري الاسباني) - نحو ١٦٢٣ - التي كتبها مدلتون وراولي تمزج بشكل ساحر بين قصة رودريغو الذي يفض بكارا كلارا ، لكنه في اخر الامر يتزوج منها نادما ، وبين قصة ثانية ترينا الفاريس ، الرجل المنفي وابنته اللطيفة بريتيوسا وهما يعيشان متنكرين في مخيم للفجر • وعلى حين غرة نجد التحليقات الغنائية والعواطف الخطائية والمكائد المتشابكة والمشاهد الخشنة المصممة لاقتناص انتباه الجمهور ، نجدها تميز معظم المسرحيات الرومانسية والمآسي - الكوميدية التي امد بها المسرح جيمس شرلي من (الاخوة) ١٦٢٦ وعبر (الخادم المقر بالجميل) - ١٦٢٩ - و (التبدلات) او (الحب في متاهة) - ١٦٣٢ - الى (الاميرال الصغير) و (المقامر) و (الطائر في القفص) سنة ١٦٣٣ • ثم يأتي روبرت ديفنبورت فيتقدم بمسرحيته الناجحة (شراب المدينة المسكر) - ١٦٢٤ - اذ تعرض فيها عقدة مزدوجة ، الشق الاول منها يفصح عن زوج مريض الغيرة ، يحاول جادا ان يحرص صديقا له على اغواء زوجته ، والشق الثاني يعالج رجلا يدعى لودفيكو ، وهو شخصية شديدة الثقة بنفسها ، يسمح باوسع مجال من الحرية لزوجته المتزمتة المحتالة • وفي السنوات الاخيرة من عهد تشارلس ، ظهرت مسرحيات من اضراب (ملكة اراغون)

١٦٤٠ - لوليم هابنكتن و (الاتفاضة) - نحو ١٦٣٦ - لتوماس راولنزه،
و (السيدة المفقودة) - ١٦٣٧ - للسير وليم بيركلي ، و (الخادم الملكي)
- ١٩٣٦ - لتوماس راندولف ، كل هذه المسرحيات كانت ترعى العواطف
المثيرة للشفقة والعاطفية الانفعالية ، والاحداث النابضة بالحركة ، وهي
امور اثيرة لدى البلاط والحاشية ، وقد كان لذلك كله تأثير متميز في
المسرح ، عندما اعيد افتتاح دور العرض اثر عودة الملكية . اما تجارب
الاسلوب الرعوي ، فقد كانت على ارتباط وثيق بهذه الاعمال . وفي حوالي
سنة ١٦٠٨ ، حاول الشاب فليشر طرق مثل هذا الموضوع في مسرحيته
(الراعية المخلصة) وباستثناء هذا العمل ، فان العقود السابقة تجنبت معالجة
الموضوعات الرعوية . ثم ما برح العديد من الشعراء ان عادوا اليها ، في
السنوات التي سبقت اندلاع الحرب الاهلية ، فقد كتب جونسن
(الراعي الحزين) - نحو ١٦٣٧ - وشرلي (الاركاديا) - المطبوعة سنة
١٦٤٠ - ورااندولف (امياتاس) نحو ١٦٣٠ - وورتر (عطلة الراعي) - نحو
١٦٣٤ - الا انه لم يستطع احد منهم ان ينجز عملا دراميا باقيا لصيقا
بالذاكرة حقا .

ان كثرة من القيم الايجابية يمكن العثور عليها في توسيع الكوميديا
الواقعية واحكامها ، وقد ثبت وتركز هذا الامر في بداية القرن ، مما كان
مدعاة للانسجام بداهة مع اذواق الجمهور الفروسي . بعض الكتاب من
اضراب فيليب ماسنجر اقتفوا اثار جونسن ، ولكن بتميز واضح . بيد
ان مسرحية (طريق جديدة لدفع ديون قديمة) - نحو ١٦٢٦ لهذا الكاتب
المسرحي ، تنهض من بين مسرحيات القرن السابع عشر ، ممثلة حقا للنجاحات
المسرحية الباقية على الزمن . فهي لم تبق شاخصة في الخزين المسرحي الى
القرن التاسع عشر حسب ، بل انها شهدت ايضا بعثا متجددا لعدة مرات
في وقتنا الراهن . ففي الصورة المربعة لـ (لمنز الوحشي) التي رسمها

ماسنجر للسير غلز او قرريتش ، اظهر قدرته على ان يصوغ فكاهة جونسن ذات الطبع الخاص صياغة حية • حتى يصح القول : ان هذه الشخصية جمعت بين وسائل جونسن الدرامية وبين وسائل شكسبير • ففيها يبدو التركيز على نمط يجسد سمات قصد منها توضيح شر اجتماعي فضلا عن قوة حية تجعل مثل ذلك النمط يبرز في نطاق وجود شخصي • وفي مسرحية اخرى لماسنجر هي (سيدة المدينة) — ١٦٣٢ — نجد شيئا من القوة المماثلة • ومع ان ايا من شخصوها لا يمتلك حيوية او قرريتش • فالصورة العابسة التي تمثل اسرة التاجر الغني ، بما فيها السيدة فروغال الطماعة الانانية ولوقا المرائي ، تعبر عن قيم مسرحية اصيلة •

ومسرحيات وليم راولي تتماثل مع ماسبق من مسرحيات بعض الشيء ف (العجيبة الجديدة) او (أمرأة لم تغضب قط) يمكن ان يتزامن ظهورها مع (طريق جديدة لدفع ديون قديمة) تقريبا • وهي كمسرحيات ماسنجر تعالج بجد وبصورة اخلاقية مشكلات العصر الاجتماعية • ومع ان الخلفية تاريخية على نحو غامض ، فالشخص والالوضاع معاصرة بشكل واضح ، حيث يجري الحديث عن قصة فورستر العجوز ، التاجر الذي يتصور نفسه رجلا صالحا ، فاذا به يبعد اخاه عنه ، لانه مسرف متلاف ، ويحرم ابنه روبرت من الارض لانه يحاول ان يساعد عمه ، وفي النهاية يجد الاب نفسه وسط مصاعب كثيرة فينقذه الابن والاخ • ومن هنا ، يتوصل الى ادراك عميق للقيم الانسانية •

ومرة اخرى ، نجد النفوذ المزدوج لجونسن وشكسبير واضحا في هذه المسرحية •

يتميز العديد من كوميديات هذا العصر بعكس سمات مماثلة لما سبق من مسرحيات • حتى ان بعضا منها جديرة بان تذكرها • على اية حال ، ان المسرحيات التي مازالت تثير اهتمامنا ، في الوقت الراهن ، كانت جهودا

شخصية ، أي انها نجاحات منفردة لكتاب من الدرجة الثانية • وباستثناء ماسنجر ، فالكاتبان المسرحيان الوحيدان اللذان يثيران اهتمامنا ، بكتابتهما الدرامية ، هما رتشارد بروم وجيمس شرلي ، اذ كان كل منهما يمتلك القدرة على وضع اسس لاسلوب متميز ، بدأ الاول عمله الفني بان اقتفى اثر جونسن ، اذ كان فعلا خادما جونسن ، وقد ساعده سيده وبارك بواكير جهوده • ومع اننا مضطرون الى الاقرار بانه لم يكن كاتباً او شاعراً عظيماً، ينبغي لنا الاعتراف بانه كان يحظى بموهبة اصيلة ، في مجال المسرح ، تلك الموهبة التي اعانتها على كتابة عدة مسرحيات نالت نجاحاً في وقتها ، اما القلة منها فقد ظلت محتفظة بشعبيتها في القرن الثامن عشر • ومما هو جدير بالذكر ، ان سمتين في عروضه المسرحية تستحقان الملاحظة لسببين ، اولهما انه كان قادراً على تعديل كوميديا (الطبائع) الجونسنية بحيث اقتربت كثيراً من كوميديا السلوك ، وثانيهما ، انه استغل العنصر الموسيقي في مسرحياته ، ليشير بشكل غامض الى الاوبرا – البلادية ، في وقت متأخر • ولتوضيح ذلك ، يمكن ان نتخذ مثلين لما ذهبنا اليه في المسرحيتين (الفتاة الشمالية) – نحو ١٦٢٩ – و (العصبة المرحة) او (الشحاذون المرحون) – ١٦٤١ فالبطلة كونستانس ، التي تتحدث بلهجة خاصة ، فتاة تأتي الى لندن ، لتقع في حب السير فيليب لكليس ، وقبل ان تحظى بيده ، تجد نفسها متورطة في عالم من صيادي الزواج ، الحمقى واناس اخرين يؤمل ان يكونوا فطنين – اما الفصح بأسره فيتنوع بالاستخدام الحر للاغاني والاقنعة • في حين جو (الفتاة الشمالية) يتقدم بالمسرح خطوة الى امام نحو (العصبة المرحة) وهي مسرحية تثير انتباهنا المزدوج ، لانها كانت اخر مسرحية مثلت قبل اغلاق المسارح سنة ١٦٤٠ ، ولانها نالت نجاحاً واسعاً في القرن الثامن عشر ، حين حوت الى اوبرا بلادية • ان بروم يحكي قصته بشكل جذاب ، تلك القصة التي تتناول الاقطاعي العجوز المحترم ، اولد رينت ، فبعد ان يغادره سبرنكلف لينضم الى عصبة من الفقراء ، يكتشف بفرح ان سبرنكلف هذا

هو ، في الواقع ابنه من امرأة شحاذاة • مهما يكن من امر ، فالقصة لاتهمنا ولاتهم بروم، اما الشيء الذي يهمنا ، في المسرحية ، فهو المشاهد الخيالية في مخيم الشحاذين •

ترينا كتابات بروم ، كيف تم توسيع افاق الكوميديا الجونسنية وهذا ماتظهره مسرحيات شرلي ايضا • وقبل ذلك اشار شرلي الى الطريق المزمع سلوكه ، في مسرحية (مدرسة الاطراء) التي انتجت في السنة التي اعتلى فيها تشارلس العرش • ومع ان هذه الكوميديات ، ليست ذات قيمة كبيرة لانها لاتقدم عقدة مؤثرة ولاشخوصا حية ، فان عرضها لـ (مدرسة) فنطازية يتعلم فيها النبلاء الشبان فن القاء صنوف الاطراء المزوقة ، يوضح بجلاء ان اهتمام الكاتب لم يخصص للمساويء والشرور الاجتماعية حسب بل لما يمكن ان يعرف بالسلوك الاجتماعي في ذلك العصر • وهذا الاتجاه هو الذي يميز مسرحيات (الظريف الجميل) — ١٦٢٨ — و (هايدبارك) — ١٦٣٢ — و (سيدة السرور) — ١٦٣٥ — هذه المسرحيات جميعا تستند الى مشاهد الفطنة واللياقة الاجتماعية ، وكلها تعرض موقفا لا رومانسيا جديدا ، ذلك الموقف الذي يتحدد بالعلاقة بين الرجال والنساء ، يقول بطل (الظريف الجميل) متحدثا الى البطلة (تذكرن انكن مخلوقات ضعيفات بدون الرجل ولما كنت لست الهة اعرف انك فانية ، لذا سأجعلك زميلة لي ، لاصنما يعبد ، ليس هذا تملقا مني) • ان المغني البتراركي قد ذهب لحال سبيله ، كما ذهبت الالهة التي محضها عبادته ، ها نحن الان في عالم اخر ، وحين اغلقت المسارح ابوابها ، سنة ١٦٤١ ، اقتربت انتاجاتها ، في الروح الى الانتاجات التي تميزت بها المسارح عندما فتحت ابوابها رسميا مرة اخرى بعد سنة ١٦٦٠ • ان كوميديات شرلي السلوكية وتعديلات بروم للاسلوب الجونسنى وثمانات دافينانت ، في الحب والشرف ، قد وضعت الاسس للمستقبل •

الفصل الرابع : دراما العودة

١ - الدراما في ظل الطهرين (البيوريتان)

اغلقت حكومة الكومنولث المسارح رسميا بالقانون الصادر في سنة ١٦٤٢ ، وتعطل التمثيل نظريا في انكلترا حتى اعادة تشارلس الثاني للعرش . على اية حال ، كانت المظاهر خداعة ، اذ لدينا شواهد بأن التقاليد المسرحية التي توطدت في مطلع القرن السابع عشر ظلت تواصل فعاليتها الى ما بعد ١٦٦٠ ، بمختلف الطرائق .

ومما لاشك فيه ان السلطات الطهرية (البيوريتانية) كانت تلح على وضع حد لكل انواع الترفيه ، البريئة وغير البريئة ، ومما لا ريب فيه كذلك ، ان الممثلين والمتفرجين كانوا يتملصون من مراقبة الجيش ، فيقدمون عروضهم تحديا للسلطة . كان التمثيل في فترة الكومنولث يتألف من نوعين: ففي المسارح القديمة كان بعض الممثلين من بقايا العهد الكاروليني ينفذون الاداء المسرحي ، في حين كانت زمر من الممثلين يعرضون هزليات (فارصات) امام المشاهدين ، في دور العرض والاكشاك والخانات والقاعات ، التي غالبا ما كانت تستل من مسرحيات موجودة سابقا . فمثلا ، استل القسم الكوميدي الخشن من مسرحية (حلم ليلة منتصف الصيف) ليمثل تحت عنوان (بوطم النساج) . ومن هذه الهزليات الباقية على الزمن مجموعتان المجموعة الاولى بعنوان (الظرفاء) التي نشرت سنة ١٦٦٢ ، و (رزمة المتشرد المفتوحة) التي اصدرت سنة ١٧٤٢ . ان التقاليد الهزلية هذه مهمة

لأنها اخذت موضعها بجانب التقاليد المسرحية الاعتيادية الى نهاية القرن الثامن عشر • كما ان التمثيل الهزلي لم يستنفد الفعاليات المسرحية في فترة الكومنولث • كذلك كانت المسرحيات المنتظمة تشاهد ، في اغلب الاحيان على منصات المسرح • وكلما كان الممثلون يستطيعون جمع شتات جمهور ما في احدى الدور المتداعية تقريبا ، كانوا يسارعون الى التقاط ما يستطيعون التقاطه من بومون وفليتشر او من دراما شكسبير •

وكثيرا ما كانت الفعاليات المسرحية تعطل بدخول الجنود الطهرين المتوحشين • وعندئذ سرعان ما تعرض القضية المعنية على صفحات الجرائد البدائية ، وفي اغلب الاحيان ، استطاع الممثلون ان ينجوا بجلودهم ، دون ان يصابوا باذى • بينما كل ما كان قيد السجل في التمثيل ، يضيع بلا رجعة •

ثمة تقارير باقية تتناول التمثيل في غضون تلك السنوات ، لكنها قلما تشير الى سلسلة متماسكة من التمثيل غير المنتظم الذي كان يقدم في لندن وفي الاقاليم • وهكذا تم الاحتفاظ باستمرارية التقاليد بطريقتين متميزتين • ولم تكن هاتان الطريقتان الوسيلتين الوحيدتين ، للاحتفاظ بالتواصل بين بواكير المسرح الكاروليني وبين المسرح الذي تلاه • واثر مجيء كرومويل الى السلطة ، شكل بعض المسرحيين فرقة اقلعت الى المانيا بقيادة جورج جولي الذي ما برح ان انضم الى وليم بيستن ، الذي كان سابقا رئيس فرقة الملك للممثلين الصبيان في بلاط سالسبوري • اما خزين الاخير المسرحي ، فلا بد انه كان يتألف من مسرحيات اليزابيثية ويعقوبية وكارولينية ، اما التقاليد المسرحية فقد كانت استمرارا للتقاليد السابقة ، لما قام به بيستن من فعاليات في السنين الثماني عشرة التي نالها القمع المسرحي • ومن هنا ، فان وليم بيستن يشكل صلة وصل اخرى • هذا الرجل الذي يصفه درايدن بانه (سجل المسرح) هو ابن كرستوفر بيستن الذي تعرف

على شكسير في فاتحة القرن السابع عشر • من المحتمل ان وليم بيتسن، الذي كان يملك دار العرض في بلاط سالسبوري ، سنة ١٦٦٠ ، والذي كان على صلة وثيقة بدافينانت في الفعاليات المسرحية المتأخرة ، هو الذي قام بدور القائد (المايسترو) بالقياس الى الممثلين الصغار •

ان حلقات التمثيل هذه قد اكتملت بظهور السير وليم دافينانت الذي كان وثيق الصلة بالمسرح في عهد تشارلس الاول والذي اصبح قائدا لفرقة ذات شأن في ظل تشارلس الثاني • اما جهوده الاوبرالية في (حصار رودس) وفي بعض المسرحيات المشابهة ، التي مثلت في السنوات الاخيرة من فترة الكومنولث فهي تقدم لنا واحدة صغيرة من التمثيل المسموح به وسط صحراء جرداء •

ان الكثيرين ممن لم يعتنقوا العقائد الطهرية الموغلة في التزمت ، كانوا ينظرون الى وراء ، الى الامجاد المسرحية السابقة ، وقلوبهم عامرة بالحب النابض بالحياة نحو التمثيل المسرحي • ان حلقات الاتصال التي القينا النظر عليها سابقا ، ترينا كيف تترابط التقاليد المسرحية في الاداء الفعلي وفي طرائق التمثيل ، بيد ان تقاليد المسرحية المكتوبة ، امكن الحفاظ عليها ، في عدة وسائل متميزة • ثم ما برح الممثلون ان وجدوا مسلوطين من دخولهم الاعتيادية ، فاضطروا الى التخلص مما كانوا يعتزون به في سالف الايام • ففي اوائل القرن السابع عشر ، كان بعض الممثلين يعتقدون بان الدراما غير المكتوبة ، كانت اكثر شعبية في المسرح من الدراما المنشورة • وتبعاً لذلك احتفظوا باكوام من المسودات في غرفهم رافضين بيعها الى الطباعين ، اما في اوقات المحنة ، مثلاً ، كما هي الحال في الفترات التي كانت تعلق فيها دور العرض ، بسبب الاوبئة ، فقد كانوا يتخلصون من كنوزهم بتردد ، طبعي ان تكون لمثل هذه القاعدة استثناءات • فقد اصدر همنج وكوندليل ، في سنة ١٦٢٣ ، عدداً من الاعمال غير

المنشورة لشكسبير كخدمة اخيرة لصديقيهما الراحل • وقد اعتبر جونسون مسرحياته بصفتها ملكا خاصا به ، كما هي الحال بالقياس الى اعماله المطبوعة في سنة ١٦١٦ ، غير ان مسرحيات متنوعة اخرى كانت تعد من ممتلكات الفرق التي اتتحتها اول مرة • وفي غضون عهد الكومنولث ، تصدى العديد من الممثلين لنشر امثال تلك المسرحيات • وباستثناء العديد من الكوميديات والمآسي المنفصلة قدمت لنا تلكا السنتان مجموعة غنية من مسرحيات بومون وفليتشر التي نشرت في ١٦٤٧ في مجلد ضخمة • كان لايمكن طبع هذا المجلد من دون ان يكون ثمة جمهور قارئ ، كان في انكلترا كثيرون من الناس من الذين يتذكرون الايام السعيدة الماضية التي كانوا يمضونها في المسارح ، فعادوا الان من مشاهدة خشبة المسرح الى دراسة المسرحيات الاثيرة لديهم متمثلة في مآسي وكوميديات شكسبير وبومون وشرلي •

٢ - مسرح العودة

عاد تشارلس الثاني ، في سنة ١٦٦٠ الى عرشه ، وسط افراح امة قد تعبت من مضايقات عهد الكومنولث المفرطة في مغالاتها ، تواكبه عصبية الفرسان المخلصة له ، التي شاركته في منفاه ، والتي انضمت الى سواد الناس ، في انكلترا ، الذين كانوا متلهفين للعودة الى التقاليد الكارولينية السابقة • وما ان اخذ تشارلس مكانه من العرش ، حتى شكل الممثلون فرقا عديدة ، فاسرع جورج جولي في العودة من المانيا ، وسرعان مافتح وليم بيتسن مسرح سالسبوري الملكي كما جمع كليكرو بقايا رجال الملك القدامى ، كما جمع دافينانت هيئة من الممثلين الشبان غير المدربين المتلهفين للمجد المسرحي • على اية حال ، كان الملك حريصا على الاحتفاظ بشؤون المسرح بين يديه ففي غضون اشهر قلائل من اعتلائه للعرش اصدر الاوامر والقرارات لاختزال عدد الفرق وجعلها فرقتين ، الاولى بقيادة كليكرو ، والثانية

برئاسة دافينانت • استقرت هاتان الفرقتان ، بعد تشديد قبضتيهما
الاحتكارية ، الاولى في المسارح الملكية العديدة والثانية في دور الدوق
في (لكن ان فيلدز) و (دورسيت غاردن) • ثم اندمجت الفرقتان بحلول
سنة ١٦٨٢ لتكونا فرقة واحدة في سنة ١٦٩٥ ، ظهر فيها العديد من افضل
الممثلين • النقطة الاولى الجديرة بالذكر هنا ، تشير الى ان فرقة واحدة
استطاعت ان تظمن حاجات لندن كلها ، اثناء ثلاث عشرة سنة ، بينما ظلت
فرقتان فقط تعملان ، في غضون سبع وعشرين سنة ، الى نهاية القرن • واذا
ما تذكرنا ان لندن الصغرى ، قبل ثلاثين او اربعين سنة ، كانت تستطيع
مؤازرة ست فرق كانت تعمل في الوقت نفسه ، لتبين لنا ان تغييرا عظيما قد
جرى بالقياس الى الجمهور المسرحي • ان هذا التغيير ، في الواقع ، هو نهاية
الحركة متدرجة رأيناها تنمو في السنوات الاولى من القرن • ثم انحدر المسرح
انحدارا تاما ، اذ اصبح اداة بيد العرش ، بينما الطبقات الوسطى ظلت
بعيدة عن الساحة • ان القلائل من الناس المناوئين للاستقراطية يومئذ ،
من امثال بيبس ، قد ترددوا على دور العرض ، بينما الاغلبية كانت تفضل
مايفضله العرش ، بتقليدها اذواق الفرسان ، على هذا النحو او ذاك • ان
كل مانعرفه عن المسرح ، في تلك الازمنة ، يثبت بصورة مقنعة ان الجمهور
النموذجي ، كان يتألف من رجال الحاشية وسيداتهم ، والنبلاء و (الظرفاء)
وعديد يسير من رعاة المدينة • لقد اصبح دار العرض موصفا صاخبا يمكن
للطبقات العليا التردد عليه ، وتبعاً لذلك ، فان المسرحيات كانت تكتب من
قبل الكتاب لغرض واضح متميز ، هو اجتذاب الفرسان ورجال الحاشية •
وهذا مايفسر بروز المأساة البطولية واحكام كوميديا السلوك • كان الهدف
من الاولى التأثير في العواطف الارستقراطية المصطنعة ، بصدد الشرف ، كما
عكست الثانية الاجواء الثقافية المتألقة اللامبالية اخلاقيا ، التي تتمثل في
مخادع النساء والحانات •

وفي الوقت نفسه ، غيرت دور العرض اشكالها • اذ يختلف مسرح العودة عن المسرح الاليزابيثي بطرائق ثلاث متميزة • وباستثناء السنوات القلائل الاولى بعد ١٦٦٠ ، حين استخدمت بعض دور العرض من قبل الممثلين. تلاشى المسرح (الشعبي) المعروف بمسرح الهواء الطلق • اذ ان دور العرض الجديدة ، باستثناء دار واحدة ، اصبحت دورا مسقفة ، وبالتالي تنار انارة اصطناعية •

ثم ان الابنية الاولى الجديدة التي احتلها الممثلون لم تكن مربعة الشكل ، بل كانت ، اصلا ملاعب للتنس ، مستطيلة الشكل • ومن الواضح ان اقتطع جزءا من خشبة المسرح ، هذا فصلا عن غطاء يمتد خارج الستارة ، ومن جهة ثانية ، تشير التقاليد الى ان المنصة كانت محاطة بالجمهور ثم جرت تسوية حدث من جرائها ، ان قوس المنصة ، الذي كان مجهولا في اوائل القرن السابع عشر ، الا في مسرحيات الاقنعة التي مثلت في البلاط ، ما برح ان اقتطع جزءا من خشبة المسرح ، هذا فصلا عن غطاء يمتد خارج الستارة ، ليغطي نصف القاعة ، على شكل نصف دائري • هنا نجد توحيدا بين نظامين متناقضين من العرض المسرحي • فالتقارب من الجمهور يمكن تحقيقه من قبل الممثلين حين يتحركون الى امام على خشبة المسرح ، ومع ذلك تبقى امكانية العرض المشهدي ماثلة في خلفية المسرح • وعلى ذلك ، نتوقع ان نجد ، وبالفعل نجد ، ان المسرحيات التي كتبت لمثل هذا المسرح قد خرجت على القياس تقنيا • لانها مسرحيات انتقالية ، فهي من جهة تنظر الى وراء ، الى المنصة السابقة بمواصفاتها المتحررة ، وهي تنظر الى امام ، الى تطور المسرح الجديد من جهة اخرى • من الطبيعي ان المسرحيين ، في السنوات القلائل الاولى ، لم يكن في امكانهم ان يتعلموا كيف يكتبون للمسرح المتغير ، ولذلك ، صيغت مسرحياتهم بالشكل الاليزابيثي • مهما يكن من شأن ، فان مقتضيات الظروف المتغيرة فرضت نفسها • فادرك كتاب المسرح

حاجاتهم الى الممثلين ومسرحياتهم ، لما للمشاهد من تأثير ، فتم الانسجام بين المعنيين بالمسرح ، بصدد الموضوع الرئيس المطروح في المسرحية ، اكثر مما كان الامر بالقياس الى المسرحيات التي كتبت في زمن شكسبير . اما في الانتاجات البارزة في تلك الفترة فنكتشف الانتقالات الموضوعية ، كما يبدو ذلك ، مثلا ، في (انطونيو وكليوباترا) او في (الملك لير) .

ان مثل هذه المشاهد تسبب في استحداث اناة بدائية واكبت المسرحيات جميعا . وهذا ادى الى فقدان عنصر مهم من عناصر المواصفات الاليزابيثية . لقد رأينا من قبل كيف ان شكسبير وزملاءه كانوا مضطرين ، بسبب انتفاء المشاهد وعرض المسرحيات نهارا ، الى توضيح مواقع الممثلين المفترضة ، والوقت المفترض لجريان الفعل فيه . اما في مسرح العودة ، فان الحاجة الى هذه المعلومات التوضيحية لم تعد مجدية . وتبعاً لذلك ، كلما درسنا دراما هذه الفترة استطعنا ان نرى تدريجا كيف ان الشيء الكثير من العمل اصبح من نصيب مصمم المشاهد ، والعامل الميكانيكي ، وكيف ان العين نالت حصة اوفر مما نالته الاذن . وقد تسبب هذا الامر في زيادة التركيز في المسرحيات بأسرها وحال بين الدراميين الثانويين وبين القاء الخطب (الشاعرية) عن جمال الطبيعة ، كما استنفد لحد ما الميزة الشعرية الكامنة في مسرحيات السنين الماضية ، أي أن عنصر البهاء اللفظي قد كبح جماحه .

والنقطة الثالثة التي ينبغي لنا رصدها ، في مسرح العودة ، هي ادخال العنصر النسوي في التمثيل . ذلك ان الممثلين ، في السنوات المنصرمة ، كانوا اما رجالا واما صبيانا . على اية حال ، كان تشارل الثاني المحب للمتعة ، قد رأى عددا من المسرحيات الممثلة تؤديها النساء ، في منفاه ، فقرر ادخال الممثلات في هذا المجال الفني ، لانه رأى فيه عملا صالحا بالبداهة . ومن السخرية بمكان انه ادعى ان هذا التجديد هو في مصلحة الاخلاق . ربما لم

يثق به احد ، في هذا الشأن ، ولكن لم يعارضه احد من جهة اخرى • فقد ظهرت اول امرأة على المسرح الانكليزي لتتحدث في مقدمة (عطيل) ولتقوم بدور ديزديمونا • لا بد ان يكون عدد النساء القادرات على اداء مهماتهن قليلا اول مرة ، اذ ظل الصبيان ، من حين الى حين ، مستمرين على اداء الادوار النسوية • وبحلول سنة ١٦٧٠ ، تثبتت الظروف الجديدة تماما • فلم ينشل الاطراء على بيترتن وموهن ، بل تعداهما الى نيل غواين ومول ويفز والسيدة باري والسيدة براسيكيردل والانسة اولد فيلد • ليس من الضروري هنا الاشارة الى العديد من التغيرات الجيدة والرديئة التي جاءت بها اولئك النساء الى المسرح ، لكن نتيجة منطقية واحدة لما جرى تقتضينا تعليقا خاصا • ذلك ان معظم الكتاب ، في باكورة القرن السابع عشر ، كانوا مترددين في اقسام النساء في مسرحياتهم • هناك روزالين وسيليا في (كما تحب) بيد ان زملاءهم الرجال متفوقون عليهن في العدد ، ثمة امرأتان فقط في (هاملت) وثلاث في (عطيل) واثنان في (مكبث) وثلاث في (الملك لير) • وبحلول المثلثات، اصبح من الضروري اكثر فاكثر اعداد ادوار مناسبة لمثلثات من اضراب نيل غوامي وبراسيكيردل • وحين غير دافينانت مسرحية (مكبث) — (ان كان ذلك منه ذنبا ، في الواقع) فانه رأى من الضرورة ان يوسع من دوري الليدي مكبث والليدي مكدوف • وحين سعى الكاتب نفسه بالتعاون مع درايدن الى تطوير (العاصفة) امد الكاتبان ميراندا بأخت ، واريل بقرينة شبحية • ان هذا الاتجاه الملحوظ في الاقتباس من شكسبير جلي في كل مكان في الاعمال الاصلية لذلك العصر •

لقد اقتفى مسرح العودة ، في مختلف الواجه ، طريقا جديدة ، ولو انه لم ينفذ ذكريات الماضي تماما •

٣ - دراما الحب والشرف -

تتميز فترة العودة بتطوير العديد من الانواع الدرامية المتفردة ، التي قدر لها ان تصبح اشكالا نموذجية للفعالية المسرحية ، او لتنشئ اشكالا نموذجية مشابهة لها في القرن اللاحق ، على حد سواء . ان هذه الانماط الدرامية ، التي تنماز فيها المأساة البطولية وكوميديا السلوك والاوربا والمهزلة (الفارص) تفصح جميعها عن وحدة قوى متعددة الاشكال . فاذا اعتبرنا كلا منها من زاوية نظرة واحدة ، لتبين لنا انها سليله نوع معين من انواع دراما ما قبل العودة ، فيما طرأ عليها من تلوين وتحوير بسبب نفوذ الادب المسرحي القاري المعاصر . اما المأساة البطولية التي يمكن اعتبارها استكمالا للمسرحيات الرومانسية فانها اتخذت لها طابعا شعبيا لدى بومون وفليتشر اول مرة . لقد ادرك دافينانت مدى المنافسة بين الحب والشرف ولغة المغالاة الزاهية البارزة في كتابات درايدن وستيل ، وهذا ما توقعه اكثر من كاتب درامي في اوائل القرن السابع عشر . ومن جهة اخرى ، لدينا شهادة روجر بويل ايرل اوريري ، وهو اول من حاول ادخال القافية ، بدلا من الشعر المرسل ، في هذه المسرحيات البطولية ، نظرا للنفوذ الفرنسي الذي تمت ممارسته من خلال حماسة الملك . ثم ان الكتاب الدراميين في عهد العودة ، لم يحوروا الشكل الخارجي للمسرح حسب ، بل حوروا اساليبهم تبعا للاذواق السائدة في باريس ايضا . ان الدراما البطولية ، بما فيها من مشاعر مفخمة واجواء مغالية ، يمكن ان تعد ممثلة ، في المسرح ، لمزاج القصيدة البطولية واجوائها ، وهي شكل ادبي شاع على ايدي رجال من امثال تشمبرلين ودافينانت ، شكل قدم من فرنسا في منتصف القرن . اما كوميديا السلوك فهي خليط من عناصر مقومة متماثلة يعود مصدرها الى كوميديا (الطبائع) لجونسن ، وكوميديا المكائد لفليتشر . اننا يمكن ان نقتفي الاصول القديمة باشكالها ، وتحويرها قليلا لتتلاءم مع اذواق العصر التالي . حيث تأتي الى الحياة عروس الشعر (ميوز) الراعية لكونكريف بفطنتها وقساوتها ولا مبالاتها

ومغازلاتها ، بعد انحدارها من رحم (ميوز) جونسون الأكثر صرامة وسخرية • ومع ذلك فما نعرفه الان باسم المسرحية السلوكية كان يمكن ان يكتب بأسلوب آخر ، لو لم نمتلك مولير قائدا ونموذجا • وهذا التحليل نفسه يظل تحليلا جيدا بالقياس الى المهزلة والابرا • ان عناصر هزلية كثيرة ماثلة في مسرحيات (كوميديا) القرنين السادس عشر والسابع عشر • اما المسرحيات الهزلية في عهد العودة والعهد الجورجي ، فمدينة كثيرا لحيوية النماذج القديمة • على اية حال ، فان اول مسرحية هزلية انكليزية اصيلة هي مسرحية (خدع سكاين) -١٦٦٧- وهي ليست سوى اقتباس من فرنسا ، والعديد من المسرحيات المشابهة لتلك المسرحية ، التي انتجت في العقود الاخيرة من القرن السابع عشر ، اما تحويلات لاعمال هزلية فرنسية ، واما ترجمات هزلية لكوميديات اصيلة كتبها مولير وزملاؤه • وعلى الشاكلة نفسها ، اوبرا العودة ، التي تجلت في مجدها بموسيقى بورسيل ، فانها كانت تطورا محليا صرفا ، غير انها لم تكن لتستطيع ان ترى النور ، لولا الجهود الماثلة لها في فرنسا المعاصرة لها • تميزت بها ايطاليا النهضة والجهود الماثلة لها في فرنسا المعاصرة لها • ليس من المستطاع التوكيد دائما ، ان المسرح الانكليزي بما اعتوره من تغيير هائل بمجيء تشارلس الثاني ، في اساس فعالياته الدرامية ، كان انكليزيا بمجمله ، في القسم الاخير من القرن السابع عشر • فالموجة العظيمة التي تدفقت بظهور شكسبير ظلت تحوم بمحاذاة الساحل البريطاني ولم تغير مجراها بالتيارات المعاكسة المجاورة •

اما في مجال الدراما الجادة ، فتميز العقدان الاولان من عهد تشارلس بطغيان مذهب المسرحية البطولية ، بحيث انتهت تلك المسرحية بخاتمة (مأساوية) احيانا واحيانا اخرى بنهايات سعيدة معقولة • وببدلا من الاستمرار باستخدام الشعر المرسل ، الاداة الاعتيادية في الحوار ، اختار الكتاب متقصدون الايات الثنائية (الدوبيت) المقفاة • اما اختيارهم

لهذه الواسطة فمما لاشك فيه ، انه فرض عليهم ، لادراكهم ان الشعر المرسل الذي كان معمولاً به في عهد شكسبير لم يعد منسجماً مع نماذج الحديث في عصر متأخر ، ذلك ان واسطة الشعر المرسل ، التي تبناها فليتش وزملاؤه ، قد فقدت الكثير من دقتها وحرارتها الاصيلتين . كذلك ، فان العقد والامور كانت مختلفة . ان التعبيرات المصطنعة الجسورة ، في افصاحها عن العواطف كانت سائدة في هذه المسرحيات . كما تحكمت في المسرح الخطب الالهية والتبجحات العنيفة ، اما الصراع الوحيد المسموح به فكان الصراع بين الحب والشرف . وفي سنة ١٦٧١ كتب دوق بكنهام مسرحية ساخرة على نمط المسرحية البطولية بعنوان (التدريب) . ومما ينبغي الاقرار به ان المسرحيات الجادة في ذلك العهد كانت تعرض اموراً غير معقولة كتلك التي عرضها الدوق في مشاهدته الساخرة . حتى المناجاة السارة التي تفوه بها الامير برتيمان بخصوص جزمته تتألف من شقين ، شق يرمز الى الشرف والآخر الى الحب ، الى ان تنتهي تلك المناجاة بعرج الامير على المنصة ، اذ يلبس احدي الجزمتين ، تاركاً الاخرى ، وهذا يماثل المشاهد المضحكة في المسرحيات التي كان الكتاب يعرضونها لاثارة الهية والاعجاب .

ومن بين كتاب المسرح هؤلاء يبرز جون درايدن ، ولعله يقف في صدارتهم . ولو لم يكن مبتكراً للمسرحية البطولية ، فهو ، على الاقل ، كان مسئولاً عن اصفاء الحافز المحرك عليها . ولما تنكر في سنة ١٦٧٧ للقافية ، خيلته المحبوبة ، مودعاً لها ، اقتفى زملاؤه اثره . وبدءاً بـ (الملكة الهندية) - ١٦٦٤ - التي تعاون في كتابتها مع السير روبرت هاوارد ، قاد كوكبة من الكتاب المعنيين بمسرح الحب والشرف ، فاتتج قبل سنة ١٦٧٥ (الامبراطور الهندي) او (احتلال الاسبان للمكسيك) - ١٦٦٥ - و (الحب الطاغية) او (الشهيد الملكي) - ١٦٦٩ - و (احتلال الاسبان

لغرناطة) - ١٦٧٠ - فضلا عن (اوبرا) استلهمت (الفردوس المفقود) للثن
يعنوان (عصر البراءة) المطبوعة سنة ١٦٧٧ • ان هذه المسرحيات البطولية
الخمسة ، قد استندت ، في بنائها ، الى خطة موضوعة • ففي كل مسرحية
بطل يتميز بابهة فائقة وكبرياء لاحدود لها ، كما فيها بطلة ذات جمال ووفاء
لامثيل لهما ، كما ان في اذهان العديد من الشخصوس صراعا داخليا بين الحب
والشرف كما فيها قصة مثيرة عن القتال والحماسة العسكرية • وقد جرى
التعبير عن كل ذلك ، من طريق الايات المزدوجة ، وبذلك فان هذه الواسطة
الاصطناعية تتماثل مع الاوضاع والشخوس الاصطناعية • وهنا يمكن
العثور على اصداء شكسبيرية ، غير ان اللغة ، في مجملها ، بالقياس الى
شكسبير تشابه اسطوانة رديئة الصوت ازاء صوت المغني الماهر • في
الانغمات مغالاة تجعلها خشنة • وهناك ازيز رتيب مستمر يتمثل في القوافي
المعدنية ، فبدلا من الحيوية الخيالية ، نجد مجرد انجاز ميكانيكي •

وعلى اية حال ، لابد ان نضع في الحسبان ، هدف درايدن الاساس •
ففي هذه المسرحيات ، كما في شعره اللادرامي ، كانت الرغبة المحفزة له
تتمثل في تثبيت شيء طريف جديد • واثناء الفترة الكارولينية ، التي كان
من نوازعها انجاب شكسبير ، ظهر الضعف على زخمها ، فاخذت تفقد قوتها
على وجه السرعة ، حتى اصابها التصدع والانحلال ، حد السخف والتفاهة •
وفي مقابل ذلك الامر ، جاء رد الفعل في عهد العودة قويا ، بنصاعته
ودقته الجديدتين • اذ كانت الحاجة ماسة للمنطق والوضوح والخطاب
المباشر ، واحلال الشعر المرسل القديم محل الايات الثنائية البطولية ، وفي
كل ذلك مظهر متميز يشير الى حركة التغيير العامة • وفي الوقت نفسه ،
لابد ان نضع في نظر الاعتبار ماهو ملائم لمثل هذا الشعر ، وماهو غير
قادر على التعبير عنه ، لكونه عاجزا تمام العجز عن رسم العواطف والمشاعر
مع استلهامه للمفاهيم الذهنية ، بيد انه تلاءم ، على افضل ماتكون الملازمة

مع المنطق الخطابي • وخير نموذج يمكن الحصول عليه في فقرة واحدة من مسرحية (احتلال غرناطة) • فعندما يدخل المنصور بغية رؤية خليلته ، يجابهه شبح امه ، حتى ان كلماته ، لاتجديه نفعا لاستحضار الجو المرغوب فيه ، جو الهيبة والرغبة والتعجب • و (هذا ما يحمله على القول) :

(المنصور : ريح جوفاء تصفر من خلل الباب ،

ورعشة باردة تهيمن علي ،

واسناني ايضا فيها صرير من اثر الخوف •

صنوف النشوة تتأتى من مسرة قاسية ،

هاهو الصراع بين الطاغيتين ، الامل والخوف ،

صراع لاتستطيع القلوب احتماله ، لاتتفاء المجال والساحة ،

ضاق صبري ذرعا ، اهذا هو المخدع ام ذاك ؟

سألها الان ، احسب اني اسمعها قادمة •

[يذهب الى الباب ، فيلاقيه شبح امه • فيجفل • ثم يقف الشبح على

عتبة الباب] •

قل ماتريد ان تتبجح به ، كائنا من كنت •

انك الوحيد الذي استطاع ان يجفل المنصور

ساقاي —

ستتمكنان من حملي اليك ، على الرغم منهما ،

ساندفع تحت غطاء ليلك ،

وساعود بك الى الضياء بكفئك ،

والا ساعتصرك ، كما تعتصر المثانة ،

رسأحملك على الانين ، حتى تنفذ الى الهواء •

[يتراجع الشبح]

واذن ، انت ذاهب ؟ انك لاتستطيع ان تبجح بغلبتك ،
ها اني ادرك ماتعنيه شجاعة شبح •
طبيعي ، ان هذا كله مجرد امر مضحك • ولكن الخطاب اللاحق ، الذي
تفوه به الشبح ، لا يستهدف اثاره العاطفة ، بل عرض بيان منطقي •
الشبح : انا التي اتيت بك الى الحياة ،
انا ظل تربتها المفتتة ،
حب والدك هو الذي قادني في عرض البحار ،
حملتك في البحار ، وفي البحار قضيت نحبي ،
مضيت لحال سبيلي وكان كفني موجة من الامواج ،
وكان المحيط بأسره قبري •
ولكن روعي حين تحركت نحو النعمة ، ارتفعت من مستقرها ،
فطفت حول الجدران الكرستالية ،
لاجد السياج عاليا صعب المرتقى ،
فأصابني الوهن والخذلان ، فلم استطع التحليق ،
ثم نادائي من متاريس البرج السماوي ،
ملاك حارس ، طالبا مني ان انتظر ساعة ،
لان لي مهمة موكولة بي ،
كي احذر الامانة الصغيرة التي تركتها ورائي ،
ان يتعد قبل فوات الوقت ، من الجرائم والاختاء المجهولة التي يتحكم
فيها القدر) •
الفقرة الاولى فقرة حمقاء ، اما الثانية فانها ترتفع الى السمو والتأثير
المؤكد •

وجنبا الى جنب مع درايدن ، هدرت جماعة كبيرة متبجحة من الزملاء الكتاب ائمنين بالمرحبة البطولية ، دون ان يكون لمعظمها الا قيمة ضئيلة . فالكانا سيتل بمسرحيته البائسة (قمبيز ملك الفرس) — ١٦٧١ — ومسرحيته الاخرى التي لا تقل بؤسا (امبراطورة مراکش) — ١٦٧٣ — لا تكاد تستحق معالجة اكثر تعاطفا مما لقيته على يد درايدن في اشعاره الهجائية . اما اعمال كراون فهي ، على العموم ، غير ذات شأن يذكر . في حين ان (تدمير القدس من قبل طيطس فيسباسيان) — ١٦٧٧ — تعد افضل جهوده اكتمالا ، في هذا المضمار ، ومع ذلك فهي تقتفي اثار (احتلال غرناطة) . وبين حشد من شعراء المسرحية البطولية المقفاة يبرز ثلاثة شعراء ، في عرضهم لمشاهد جديدة بالالتفات احيانا .

منهم روجربويل ، وايرل اوريري ، الذي يستحق انتباهنا ، لانه اول من جرب الشكل البطولي ، ولانه سلك طريقا مختلفة بعض الشيء عن الطريق الذي سلكه درايدن . اما الاخير فقد تبنى خط التطور الدرامي الوطني ، باتتاجه مسرحيات يمكن ان تعد سليفة المأساة الشكسبيرية بغض النظر عن ابتعادها عنها زمنيا . بينما تأثر اوريري تأثرا عميقا بنفوذ المأساة الفرنسية المقفاة . ان اجواءه يعتورها الشيء الكثير من البرود ، ومحاولة التقيد بالضوابط الكلاسية ، الامر الذي يشير الى انه من اتباع كورناي وراسين اكثر من كونه من الاليزابيثيين . ومن الغرابة ، على اية حال ، انه ، في بعض مسرحياته يعود ، في اختيار موضوعه الرئيس ، الى التقاليد التاريخية ، التي قد اصبحت نسيا منسيا ، منذ زمن بعيد .

واذا كان في (مصطفى بن سليمان القانوني) — ١٦٦٥ — وفي (ترايفون) — ١٦٦٨ — قد تبنى الثيمات الشرقية التي كانت شائعة بين كتاب المسرحية البطولية ، فانه في (تاريخ هنري الخامس) — ١٦٦٤ — وفي (الامير الاسود) — ١٦٦٧ — التزم بالتقاليد التاريخية ، التي نبذها معظم الدراميين في العهد

الكارولينى • ومن الحق التوكيد على ان معالجته للثيمات التاريخية الوطنية بعيدة كل البعد عن التاريخ ، فهي ليست مدينة بشيء لنموذج القرن السادس عشر • ومع ذلك ، فواقع تفكير اوريري في التاريخ الانكليزي ، في وقت انتشرت فيه الرؤى الخيالية الغربية عن بيرو وبلاد فارس ومصر ، يشير الى تميز ذهنه وتفردده • ان ممارسته تلك ، كانت بلا ريب ، ذات تأثير ما في الدراميين المتأخرين الذين عادوا لاستلهام الحوادث التاريخية لبلدهم • اما اهمية ثنائيل لي البيدلامي ، فاهمية مختلفة • ان هذا الرجل الذي ظهر في الافق الدرامي ، اول مرة ، بتدفقه البطولي الجارف ، في مسرحيته (نيرون امبراطور روما) — ١٦٧٤ — والذي واصل امداد المسرح بمسرحيات ذات شعر مقفى ومرسل ، حتى ١٦٨٩ ، كان رجلا شقيا ، ضئيل الحظ من الحماسة والعاطفة ، ولد في عالم العقل والثقافة ، بحيث لم يجد له ملاذا الا في عالم الجنون • ذلك انه كان يماثل كاوبر وسمارت وبليك ، اذ تألق الضياء في ذهنه في فترات متوهجة ، وكان الضياء اشد بهاء ، لما كان يحيط به من ظلام دامس •

ذلك ان سمات قصائد لي الملحمية يمكن التعرف عليها في صنوف العبث التي تتبدى في (سوفونسيبا) او (اسقاط هانيبل) — ١٦٧٥ — او في (كلوريانا) او (بلاط القيصر اغسطس) — ١٦٧٦ — او في (ثيودوسيوس) او (جبروت الحب) — ١٦٨٠ — بما فيها من عناصر جديدة بالاطراء •

ومع ان مسرحياته هستيرية ، يعوزها الشكل ككل ، فان قدرته على عرض المشاهد الشخصية المؤثرة تقتضينا الاعتراف بها •

والكاتب الوحيد الاخر ، الذي يستحق منا الاهتمام ، في المنحى البطولي هو توماس اوتوي ، فهو قبل ان يكتب طرفتيه الثانويتين ، قدم مسرحيته المقفاة (السيبياديس) — ١٦٧٥ — ثم (دون كارلوس ، امير اسبانيا) — ١٦٧٦ — وفيهما لمسات بارعة مؤكدة قد لانجد مثيلا لهما ، في تلك الفترة ، الا في

مسرحيات درايدن • (السيبياديس) تنفرد بمشاهد حمقاء ، غير ان لغتها ذات سطوة وقوة ، اما (دون كارلوس) فهي من افضل المسرحيات البطولية ، اذ ان ثيمتها اقل مبالغة عن المعتاد في مثل هذا النمط ، وعواطفها اقل تصنعا ، بحيث لا تخرج عن اطار العواطف الانسانية • يرينا أوتوي نفسه هنا ، في بداية عمله الفني ، وهو يعمل في مجال درامي صعب ومحدد ، وقد امتلك ميزة شذبتها وعمقها في (اليتيم) او (الزواج الشقي) - ١٦٨٠ - وفي فينس المصونة) او (العقدة المكتشفة) - ١٦٨٢ - •

٤ - العودة الى شكسبير

ان هاتين المسرحيتين تعرفانا بالتطور الدرامي الذي تأثر على نحو متميز اساسا ، بالمسرحية البطولية ، وهذا التطور ، ولاريب ، مرده الاستيعاب الجديد لشكسبير • ففي سنة ١٦٧٧ ، كتب درايدن (كلنا ينحومنحى الحب) وهي مسرحية تنسج على منوال اسلوب شكسبير • وبعد سنتين ، عاد اتوي الى كتاباته البطولية ، فاقتبس من (روميو وجوليت) مسرحيته (تاريخ كايوس ماريوس وسقوطه) • وهكذا ، فمع ان (اليتيم) تبدو متجهة الى الاسلوب العاطفي ، اكثر من اتجاهها الى شكسبير ، فان قوتها التي تضافرت على تكوينها ، تعبر بوضوح باعجابها بما انجزه الاليزابيثيون ، والرغبة في اقتناص شيء من جبروتهم • ان القصة ، في الاساس ، تتحدث عن الخطيئة المهلكة التي اقترفها اخ باغتصاب زوجة اخيه ، والمعالجة هنا متأثرة اعمق التأثير بالمأساة الشكسبيرية ، حتى ولو كان التركيز على الوضعيات الشجيية مفروضا على الكاتب باحساسه بما يتطلبه الجمهور في سنة ١٦٨٠ • اما (فينس المصونة) فهي اكثر تأثرا بالشكل الاليزابيثي ، بما فيها من تناقض بين بيبير السخى القوي ، وجافير المتردد ، وبيلفيدرا المرتبك ، وبين القوة التي مازال الشكل المسرحي يمتلكها ، اذ يمكن قياس هذا الامر من واقع مأساة أوتوي ، لانها ربما كانت اكثر المآسي تأثيرا وادعائها الى الاهتمام في عصره •

اما (كلنا ينحو منحى الحب) فلم تكن مجرد اقتباس ، بل انها صاغت قيمة (انطونيو وكليوباترا) صياغة تنسجم مع الفلسفة الدرامية التي تميز بها القرن السابع عشر في اواخره . ومع ان المسرحية قد تنكرت للانجراف العاطفي التي تفردت به المأساة الشكسبيرية ، ولو انها تستلهم روحها ظاهريا ، فانها تعرض بوضوح نسخة نموذجية مقننة ، عن الاحداث التاريخية وتحول العواطف المعقدة التي تناب العشاق الى شكل اكثر بساطة ، بحيث يمكن للمتفرجين ، في عهد درايدن ان يستوعبوه . انها تشير الى الافاق التي توصلت اليه قوة الكاتب ، اما شعبيتها التي دامت طويلا ، على خشبة المسرح اثناء السنوات التي لم تعد فيها (انطونيو وكليوباترا) تحظى بالنجاح على المنصة ، فشهادة على تميزها في هذا الضرب من المسرح . في حين ان مسرحيات درايدن الاخرى لم تستطع ان تكون على المستوى نفسه من حيث القوة والحرارة . ف (امبويننا) - ١٦٧٣ - مسرحية خشنة كتبت لمجرد الدعاية ضد الدوق . اما (ترويلس وكريسدا) او (الحقيقة التي وجدت مؤخرا) - ١٦٧٩ - فهي مجرد اعادة للكوميديا المأساوية التي اختص بها شكسبير .

بينما يعود الكاتب في (دون سبستيان ، ملك البرتغال) - ١٦٨٩ - و (كليومينس - البطل الاسبارطي) - ١٦٩٢ - الى المشاعر البطولية ، ولو ان هذه المشاعر صيغت في نطاق الشعر المرسل ، بدلا من الشعر المقفى . ان جهود درايدن بأسرها مخيبة للامال . وباستثناء (كلنا ينحو منحى الحب) فان افضل اعماله صيغت وفق الشكل الدرامي البطولي ، وهو جزء من النمط الدرامي البطولي ، على ما فيه من عبث احيانا ، الا انه النمط الذي يتلاءم مع مواهبه . وبتطور المأساة بعد ١٦٧٩ ، ظهرت عدة اتجاهات متميزة ، اتجاهات كانت كامنة في (كلنا ينحو منحى الحب) و (اليثيم) ، منها الكلاسية الزائفة ، التي آلت الى الدقة في الشكل ، والاحتفاظ بالوحدات الثلاث ، والبرود في الحوار والتبسيط في العقدة . ومنها مايتخذ اشكالا متنوعة

حيث تتجه الحركة الى الشفقة. والعناصر المثيرة لها. ان هذين الاتجاهين الرئيسيين. هيمننا فعليا على الانتاج المأساوي باكملة ، منذ العقود الاخيرة من القرن السابع عشر ، الى القسم الاول من القرن الثامن عشر . اما المدرسة الكلاسية الزائفة ، ولا سيما تلك المدرسة التي التزمت باشد ماتكون الدقة باللياقة والسلوك الحسن ، فانها لم تتمكن من تثبيت قدميها لا في القرن السابع عشر ولا ، حتى في العهد الاوغسطيني ، (الذي يبدأ من عهد الملكة آن ، الى الربع الاخير من القرن الثامن عشر) اذ خابت في انتاج قيم ذات جدوى حقيقية .

ان هذه المسرحيات الباهتة ، قد انعشت واعيدت اليها الحياة ، الا ان اية مسرحية منها لم تستطع ان تنال شعبية ما ، الا اذا استثنينا مسرحية (كاتو) لاديسون — ١٧١٤ — فقد كان مرد نجاحها يعود الى مناقبها ، لا الى شيء يفصح عن تحيزها السياسي . مهما يكن من امر ، اذا كان الكلاسيون المزيّفون قادرين على السيطرة الجزئية في فترة العودة ، فان القواعد التي تعلقوا بها ، قد تغلغلت في الدراما تغلغلا كبيرا في الكوميديا والمأساة على حد سواء .

اما التطور ، في العواطف والمشاعر المؤسسية والمشاهد المترتبة عليها ، فقد اتخذت في اغلب الاحيان ، مسارا موازيا للحركة الكلاسية الزائفة ، او التقت مع طرائقها . وقد تبين هذا الاتجاه ، من قبل ، في مسرحية (اليتيم). الاتجاه الذي لوحظ ، في الواقع ، في عدة عقود من الزمن وقد تمثل في بعض المسرحيات ما بين سنتي ١٦١٠ و ١٦٤٠ . ثم ازدهر هذا الاتجاه ازدهارا واضحا على نحو متزايد . فاذا كانت ثيمات الحب والشرف ، قد جعلت الناس يركزون على عاطفة الحب بخلاف ما جرى في العهد الاليزابيثي ، فان نهاية القرن السابع عشر لم تشهد مسرحية لم تتناول ثيمة الحب بوصفها الثيمة الرئيسية . وبدلا من العواطف العميقة المتنوعة والمتغايرة التي تميزت بها:

مآسي شكسبير ، نجد الان فقرات غرامية منمقة لانستطيع ان نثق باخلاصها وتبعاً لهذا التغير في الاجواء حدث تغير في الخطة المساوية • كانت المأساة في العهد الاليزابيثي مأساة رجولية في المقام الاول ، فقد كان البطل هو مركز الدائرة في المسرحية ، بحيث كان الانتباه يتركز عليه وبدخول الحب الى الحلبة المسرحية ، سرعان ما انتزعت البطلة مركزاً متميزاً • الا ان تقدمها قد تأخر ، في المسرحيات البطولية الخالصة ، بحيث اقصيت من الساحة ، لان الابهة العسكرية جعلت القلائل من النساء بطلات امازוניات • اما بحلول العناصر المثيرة للرافة ، من جهة اخرى ، فان وضع البطلة اصبح مستساغاً على نحو متميز ، بحيث استطاعت البطلة ان تغتصب المكانة البارزة حتى نهاية ذلك القرن • وعندما نصل الى المأساة الاثوية، يتلاشى البطل تلاشياً تاماً، فتحل المرأة في صدارة الفعل الدرامي • ولم تتحقق هذه النهاية الا في القرن الثامن عشر ، حين تمكن راو من تثبيت هذا النمط الفني ، الا ان ذلك الاتجاه يصح تتبعه في العقود الماضية ايضاً •

ومن اسلاف راو المهمين في هذا المجال جون بانكز الذي كتب مسرحيتين وفق النمط البطولي هما (الملوك المتنافسون) و (غراميات اورونديتز وستاتيرا) — ١٦٧٧ — و (تحطيم طروادة) — ١٦٧٨ — ثم ما برح الكاتب ان كتب سلسلة من المسرحيات العاطفية المشجية التاريخية ك (الاحباء التعساء) او (ايرل اسيكس) — ١٦٨١ — و (خيانة الفضيلة) او (انا بولين) — ١٦٨٢ — و (ملكات الجزيرة) او (موت ماري ملكة اسكوتلندا) — المطبوعة سنة ١٦٨٤ — و (المرايبي البريء) او (موت الليدي جين غري) — المطبوعة سنة ١٦٩٤ — ان عناوين هذه المآسي تفصح عن مجالها العام •

ليس من هذه المسرحيات ما يمكن ان تعد مسرحية متميزة ، مع ان بانكز كان كاتباً مقتدراً اكثر مما تتصوره ، غير ان قيم المسرحيات تأريخياً قيم عظيمة • وقد ظل العديد من هذه الاعمال على المنصة لوقت طويل ،

وقد تعرف بها راو بشكل واضح ، ومن هنا ، فان بانكز اصبح قوة اساسية في تطوير دراما القرن الثامن عشر . فليس قليلا ان نقول : ان نفوذه في المدارس الدرامية العديدة بشكل مباشر او غير مباشر ، كان في المرتبة الثانية بعد شكسبير اثر موته ، لمدى اربعين او خمسين سنة .

٥ - الاوبرا والعرض المسرحي الفخم .

ان الحركات البطولية المشجية وغيرها من الحركات تضافرت جميعا لتتحو منحى اوبراليا عاما . كما ان المشاهد ، كما رأينا ، قد جرى استعمالها في هذه الفترة . وبظهور المشاهد هذه ، توضح الاتجاه نحو المبالغة والتصنع في العقدة ورسم الشخصية . كما ان العصر قد احتفظ بحماسة حيال الموسيقى ، تلك الميزة البارزة التي تفردت بها الفترة الاليزابيثية ، وهذه الحماسة الموسيقية ، فضلا عن الحركات التي اشرنا اليها سالفا ، قد مهدت الطريق لتثبيت عناصر الاوبرا . ومن اجل ان نلاحق هذا التطور ملاحقة دقيقة ، من الضروري ، هنا ، ان نعود الى اعمال السير وليم دافينانت الدرامية ، فالرجل لم يدشن فقط الدراما البطولية ، بل كذلك اشاع الشكل الاوبرالي في انكلترا . وقد لاحظنا من قبل انه لم يكن الشخص الوحيد المخول ، بترتيب صنوف التمثيل ، اثناء نظام الكومونولث ، الا انه استطاع اقناع السلطات بان اعماله لم تكن اعمالا مسرحية ، بل ترفيهات موسيقية . فالمسرحيات (حصار رودس) - ١٦٥٦ - و (قسوة الاسبان في ييرو) - ١٦٥٨ - و (تاريخ السير فرنسيس دريك) - ١٦٥٨ - كانت تصاحبها ترفيهات موسيقية من هذا النوع ، بحيث كانت مكتوبة بشكل مقفى ، ومصممة وفق الاوبرا الايطالية ، وتغنى بانغام معينة ، مما كان له الاثر الكبير في الدراما البطولية والاوبرا على حد سواء اما المعالجة الاولى فيما يخص الاوبرا في عهد العودة ، فقد كان اتجاهها يميل الى الاقتباس من شكسبير . ف (العاصفة) بعد ان نالها الشيء الكثير من التعقيد والاضافة ، تحولت الى عمل اوبرالي ، على يدي درايدن وشادويل . كما حولت (مكبث) على نحو مماثل.

الى اوبرا ، من قبل كاتب مجهول ، يظن انه دافينانت • وقد اثبت الاقتباس شعبيته ، والشواهد على ذلك كثيرة في الاشارات اللاذعة والمداهنة التي انصبت على هذا النمط الجديد من الفن • ان هذه الشعبية آلت بصورة حتمية الى انشاء اوبرات اصيلة ذات صياغة اكثر تأثقا • كان درايدن مستعدا دائما لتقبل أي تيار جديد له حظ من النجاح ، فكتب مسرحيته (البيون والبايوس) — ١٦٨٥ — و(الملك آرثر) او (النبيل البريطاني) — ١٦٩١ — وقد تنافس دور في ستيل واخرون من الكتاب في انتاج اعمال مماثلة ، وكل من هذه الاعمال تتفاضل في الجودة والبراعة في رواية الاحداث وما يستجد منها بحيث كانت تبرز مافعله الكاتب الاخير • ان هذه الاوبرات ، كما يسعنا ملاحظتها ، مستواها انكليزي محض ، على العموم ، تمتاز بـ (درامية) خاصة تختلف عن الطابع (الاطالي) اختلافا اساسيا ، يتجلى في مثول الالقاء او عدم مثوله ، اما الحوار في الدراما الاوبرالية ، فهي دراما محكية • وهذه الدرامات ، في الواقع ، كانت عروضاً مسرحية ضخمة بمصاحبة الآلات الموسيقية بكامل عدتها • اما الاوبرات الايطالية ، من جهة اخرى ، فقد كانت مصممة للغناء ولم يكن يسمح بالحوار المحكي ، الا في المشاهد المناسبة للشخصية الكوميديّة • ولقد استطاع النمط السابق بمعونة بورسيل ، من احتلال الساحة الفنية في عهد العودة • وفي بداية القرن اللاحق ، جرت محاولات ناجحة لاحلال الاسلوب البريطاني محل الاسلوب القاري •

وقد حدثت المعالجة الاولى من خلال الترجمة • اذ يبدو ان اثنين من العاملين في المسرح ، هما مكسويني وموتوكس ، قد كانا ممن مهد للمسرح ان يحتضن مسرحيتين اوبراليتين من هذا النوع هما (ارسينو) — ١٧٠٥ — و (كاميلا) — ١٧٠٦ — كان المغنون في هاتين الاوبرتين جميعا من الانكليز ، كما تكيفت الموسيقى الاصيلية بالظروف السائدة عند الانتاج • وسرعان ماتضاءل المغنون الانكليز ، حتى ان كل فرد اخذ يطري المغنين

الايطاليين ، وتبعاً لذلك دفع مديرو المسارح لاغراء عدد قليل من المغنين، المعروفين في القارة ، ومع ان انتاج الاوبرات باللغة الايطالية قد اصابه التأخير ، فان المديرين تبنا ذريعة ملائمة ، اذ انشد المغنون الانكليزيون بالانكليزية ، والايطاليون بالايطالية . وقد تسبب من ذلك ارتباك وازعاج سيئة ، سجلها اديسن بصورة تاريخية ساخرة في صحيفة (الايوبزيرفر) . لم يكن من الممكن ان تدوم تسوية مثل هذه مدة طويلة ، لذلك فلا عجب ان نجد ، في غضون سنين قليلة ، اوبرات ايطالية في امجادها الاصلية كلها ، وما ان تركزت هذه الاوبرات على المنصة حتى اخذت اماكنها المرموقة . ثم جاء هاندل الى انكلترا ليثير حماسه اشد في طلب مثل هذا النمط من الفن ، فلم تكدمضي سنة ، دون انتاج اعمال جديدة عديدة ، فاصبحت الاوبرا الايطالية هي النمط المتروك كثيرا في المجتمع ، وبذلك ضعفت الاعمال الدرامية المحلية .

ان ظهور الاوبرا الايطالية ، كان له تأثيرات بارزة في المسرح الانكليزي. اذ سرعان ما تراجعت الاوبرات الدرامية الى وراء . اما (العاصفة) و (النبية) فقد ظلتا في مكانيهما في الخزين المسرحي (الريبوتوار) . الا انه لم يكتب سوى القليل من الاعمال الجديدة ، من هذا الطراز . وبينما ظلت الانجازات القديمة محتفظة بسحرها وجاذبيتها ، فان شكلها ، على العموم ، اصبح قديم النمط . اما الكتاب الذين حاولوا كتابة اعمال تضاهي الاعمال الايطالية ، فقد لجأوا الى الشعر المنغم السردى . على اية حال ، استطاع الطراز الجديد ان يؤثر في العصر . ان نجاح دار الاوبرا كان يقابله انحسار في دور المسرح الاخرى . اما الطبقة العليا في المجتمع ، في القرن الثامن عشر ، فقد انتابها لعنة العازة . كما ان الرسوم الباهضة التي كانت تفرض على المترددين على دور الاوبرا ، تركت الكثيرين منهم غير قادرين على متابعة المسرحيات المنتظمة . ان الشكاوي العديدة التي انطلقت ضد ما استجد من امر لم تكن ضعيفة الاسس ، على كل حال .

٦ - كوميديات الطبائع والمكائد •

لم تستطع المأساة والابرا تقديم عمل فريد الى المسرح في ذلك العصر ،
وسبب ذلك ليس بحاجة الى بحث واستقصاء • فالناس ، في عهد العودة
كانوا يبحثون عن الحقيقة ، لا في عالم العاطفة و (الحماسة) بل في عالم
الحس السليم والعقل • فالموسيقى الغنية التي تميز بها كتاب المسرح
الاليزابيثيون ، والمقاطع الغريبة التي تفرد بها الشعراء الميتافيزيقيون ، قد
حلت محلها الاشعار الثنائية البطولية ، وهذا الضرب من الشعور يقتضي
لنجاح تنفيذه شيء ابعد من الاذن السليمة والاحساس بالتناسب ، والذهن
الحجى • وبيروز عهد الحس السليم هذا ، تم اكتشاف نوع من النثر الجديد
يتلاءم مع الافكار المنطقية ، والتهويمات الفطنة • ثم ما برح الناس ان عادوا
الى وسيلة النثر هذه ، للتعبير عن رغباتهم ، فاصبحت الكوميديا ، ذلك
الضرب من الدراما ، الذي يسمح وحده بالحوار النثري، بوصفه شكلا دراميا
قادرا على التعبير عن مزاج العصر وروحه • ان فترة العودة لم تستطع ان
تنجب دراميا مأساويا يبرز اوتوي ودرايدن • لكنها استطاعت ان تنجب
كتابا كوميديين جيدين ، في تاريخ المسرح الانكليزي •

ان الصفة المميزة لهذا الاسلوب من الكوميديا ، قد تطورت اثناء هذه
السنين ، لتصبح ما يعرف بكوميديا السلوك ، ولكن في رصدنا لاسهامات اثيرج
وواتشلي وكونكريف وقائبرة في مجال هذا الاسلوب ، من المهم ان نتذكر
ان الشكل (السلوكي) كانت تضاهيه عدة اشكال اخرى برهنت على شعبيتها
ان لم تكن بزته شعبية بالقياس الى الجمهور المعاصر •

وبين هذه الانماط ، اتخذت كوميديا الطبائع القديمة موضع الصدارة •
حتى ان الاطراء ظل ينثال على جونسن ، بوصفه طليعة المسرحيين الكوميديين
اما عقلانيته فقد كانت لها جاذبية في عصر اضناه الخيال المنحط ، الى حد ان
بعضهم وضعه ، بسبب فنه ، موضعا يعلو على مكانة شكسبير • حتى ان

درايدن ، على الرغم من احترامه لاسم شكسبير ، لم يجازف لتفضيل احدهما على الاخر . ان تأثير جونسون في هذه الفترة تأثير مزدوج . اننا نجد ، في المقام الاول ، كوميديات عديدة ، تجري مجرى اسلوبه بصورة مباشرة ، وفضلا عن ذلك ، نكتشف مسرحيات عديدة لا تتجاوز مسرح جونسون ، في الاساس لكنها تفصح بوضوح عن تأثير عمله في الحوار ، والمشهد او الشخصية . الا سادة كوميديا السلوك ، يبينون لنا ، في اغلب الاحيان ، ان جزءا من فنههم ، قد تعلموه ، على الاقل ، من كتاب المسرح في اوائل القرن السابع عشر .

ومما لا ريب فيه ، ان توماس شادويل هو من اكثر تلامذة جونسون تزمنا . فليس من رجل اخر اصر اصراره على عظمة جونسون . ولم يحاول غيره كما حاول هو على مواصلة طريقته . ومع ذلك ينبغي الاقرار بانه لم يكن خليفة اعتياديا من خلفاء سيده . ومع التوكيد على خشونة اسلوبه ، وافتقاده للرعاية والعناية ، الا انه كان يمتلك نزعة اصيلة نحو المسرح وبراعة كبيرة . في وصف الانماط الطبائية . أي انه كان مرآة حقيقية لعصره . قد يعرض علينا كونكريف نصاعة فطنة العصر بيهاثها ، الا ان ذلك البهاء يقلل من واقع الصورة التي يرسمها ، ومع ان شادويل اخفض تحليقا من صاحبه . الا انه يصف مثول عصره وصفا ابلغ دقة . ومن مسرحياته الثماني عشرة ، تشخص ثلاث او اربع مسرحيات ، لتكون جديرة بملاحظتنا الخاصة ، ومنها : (العشاق المتجهمون) — ١٦٦٨ — و (الظرفاء) — ١٦٧٠ — و (آبار ابسوم) — ١٦٧٢ — و (الفنان) — ١٦٧٦ — و (سيد الزاشيا) — ١٦٨٨ — و (المزرعة اللطيفة) — ١٦٨٩ — في كل من هذه المسرحيات نواجه قصة حياة تصور الحياة ، كما نلتقي بطبائع شاذة نابضة بالحياة ، وبعقدة حب رخوة . وفي كل منها تقدم المشاهد الينا باندفاع وحرارة ، كما ترصد حياة العصر رسدا دقيقا . اما (العشاق المتجهمون) فتضع على المنصة شخصا كاريكاتيرية معروفة . في حين ترسم (آبار ابسوم) صورة حياة العالم الرياضية والعبث ،

والدعابة • بينما (الفنان) يتعرض بتهكم بالعلماء والاثاريين • اما في (سيد الزاشيا) فان الكاتب يتغلغل في العالم السفلي ، فينشر امامنا نوعا من (وثائق) العودة •

وفضلا عن شادويل ، اقتفى كتاب اخرون اثار جونسون • ومنهم روبرت هاوارد ، نسيب درايدن ، الذي نال النجاح بمسرحيته (اللجنة) — ١٦٦٢ — وهي مسرحية فكاهية معتدلة اللهجة هاجمت النفاق الطهري ، بأسلوب محبوب في مفعم بالحيوية ، وشخصوها لا تثقلها مغالاة ، ومنها : شخصية شعبية ، ممثلة في (تيغ) او (تيغو) وهو خادم ارلندي مخلص ، اصبح مثالا للعديد من الانماط المماثلة في السنوات المتأخرة • وجنبا لجنب مع هاوارد يمكن ان نذكر كاتبا اخر ، يتميز بخشونة اشد وشعبية اعم ، هو جون لاسي ، الذي اسهم في مسرحيته (القطيع القديم) او (المسيو راکو) — ١٦٦٣ — في المسرح بهجاء مناوئ للطهريين • وفضلا عن هذه المسرحية ترك لنا لاسي مسرحية مقتبسة من شكسبير بعنوان (سوني الاسكوتلندي) او (ترويض النمرة) — ١٦٦٧ — واخرى مقتبسة من موليير بعنوان (السيدة الخرساء) او (الطبيب البيطري الذي اصبح طبيا) — ١٦٦٩ — واخرى اكثر اصالة تحت عنوان (سير هركيولس بوفون) او (السيد الشاعر) — ١٦٨٤ — تتميز هذه المسرحيات جميعا بسمات متماثلة ، في توجهها نحو اقتفاء جونسون ، في فكاهتها الغريبة ، وفي نوع من الخشونة في فظاظه النسيج الدرامي ، وميل محقق نحو المسرحية الهزلية • ان هذه السمة البارزة في مسرحيات لاسي ، قد يكون مردها ان الكاتب نفسه ممثل ، وتبعاً لذلك ، فهو يدرك ادراكا حيا الامكانيات المتاحة في الفعل المسرحي لاثارة عنصر الضحك ويعد جون ولسن رفيق لاسي مبرزاً في مجال المسرحيات الفكاهية الهزلية ، ذلك ان (المخادعون) — ١٦٦٣ — تتميز بعقدة مضحكة ، وحوار ادعى الى الهزل والفكاهة ، مع مايشوبها من خشونة وافتقار لرهافة الاسلوب والمعالجة

وهما امران تتصف بهما اعمال جونسن • اما مسرحيات (الطبائع) فلم يعد لها شأن يذكر بمرور الزمن • في حين كان درايدن يعمل وفق ظروف العصر المتغيرة ، ففي كوميدياته ، سعى للتوحيد بين قوة جونسن وروحية بومون . وفلنشر الرفيعة وبين اجواء الفطنة العقلية الجديدة • ولو كان درايدن يمتلك لطافة مزاج اثيرج وخلفائه ، ببهائه وعمقه ، لتمكن من النجاح في انشاء كوميديا السلوك • غير ان عاطفته الخفية وافتقاده للفطنة الرفيعة وعدم قدرته على الانغماس في تسليات وحماقات عصره ، حالت بينه وبين الميزة الدقيقة التي تنفرد بها مدرسة (السلوك) ذلك انه اصبح حلقة اتصال بين المسرحين القديم والمتأخر ، دون ان يستطيع التنصل من حماسته تجاه الدراما الاليزابيثية ، مع انه لم يكن قانعا بمجرد اعادة اسلوب الفترة المبكرة ، كما حاول ولسن ولاسي فعل ذلك • اما اولى كوميدياته (النيل المتوحش) - ١٦٦٣ - فانها تجري مجرى النماذج السابقة ، اذ تصدر من مسرحيات جونسن ، على نحو جلي ، ولكن الكاتب هنا ، يشعرنا بحاجته الى عصره • بيد ان رسنه لصورتي كونستانت ولقبائي ، يوضح وعيه بالمجتمع الاستيوارتي الذي كان الكاتب يكتب عنه ، حيث اقتضاه الامر ، ان يتجاوز الهجاء الخشن ، الذي سكه جونسن في مسرحيات اوائل القرن السابع عشر • ان مسرحية (النيل المتوحش) ليست مسرحية جيدة ، الا انها ترينا السمات الرئيسية في اسلوب درايدن ، سمات استطاع ان يرسمها بكثير من البراعة في مسرحياته المتأخرة • اما المشاهد الكوميديّة في (الحب السري) او (الملكة العذراء) - ١٦٦٧ - بمكائدها المرحّة ، فقد اقحم فيها الكاتب شيئاً اروع جمالا ، فجو الاستسلام اللامبالي والفطنة البهيجة ، والخلفية المجردة من ضوابط المواضع ، سمات تتصف بها المسرحيات المبكرة ، وهي هنا تتجسد في شخصيتين ، هما سيلادون وفلوريميل ، اللذان سيقان دائماً ممثلين لعبقريته وقوته ان هاتين الشخصيتين سيظهران بشكل مغاير في (عشيق المساء او السيمبائي المزيف) - ١٦٦٨ - وفي (وايلد بلد) و

(جاسنثا) وفي (بالاميد) و (دور اليس) وفي (الزواج وفق الموضة) ١٦٧٢ -
و (اسكاينو وهيولتا) في مسرحيات (موعد لقاء) او (الحب في دير الراهبات) -
١٦٧٢ - و (مير كوري وفيدرا) في (امفيتريون) او (الاختان سوشيا) -
١٦٩٠ - دون ان ييزا ، في مرحهما الاستسلامي النص الاصيل • يبين لنا
درايدن بجلاء مركزه في تطور المسرح الكوميدي • فهو مدين لجونسن ، في
شخصه الثانوية خاصة ، وهو مدين كذلك لبومون وفليتشر في عقده
الرئيسية التي تحتذي اسلوب كوميديا المكائد ، وقبل كل شيء ، انه يشق
طريقه ، في مسعاه لرسم معالم شيء ينبىء بروح العصر الجديد • وهكذا
يوحد درايدن بين عناصر مختلفة ، وبذلك فقد قدم خدمة عظيمة للمسرح
الانكليزي • ولكن واقع تلك الخدمة ، يشير ، الى حد ما ، الى شهرته ما
بعد موته •

ان كوميدياته الرائعة ، تتلاءم افضل تلاؤم مع العرض المسرحي ،
ولكنها تفتقر الى النكهة الشخصية التي تتميز بها اعمال اثيرج وكونغريف •
ثمة امر اخر يجعلها اقل قبولا بالقياس الى القراء الحديثين • ذلك ان
كونغريف يكاد يعيش في عالم العقل • فالغراميات التي يعالجها ليست
متصلة بالعاطفة او القلب بل هي متصلة بالرأس • اما درايدن ، كما المعنا كان
مازال محتفظا بشيء من العصر الاليزابيثي • وتبعاً لذلك ، فان مشاهد
التحلل لديه تبدو اقل استساغة من نظائرها في كوميديات (السلوك) •
فالقلائل من الدراميين الاخرين الذين تعاملوا مع الكوميديا ، اثناء
تلك السنين ، جديرون بالبحث هنا • لان معظم الاعمال الاعتيادية التي كتبت
للمسرح ، مسرحيات باهتة غير مهمة ، لا تستحق منا انتباها خاصا • على
اية حال ، هناك قلة من الكتاب المتميزين ، يستحقون ان نذكرهم بايجاز •
وفي مقدمة هؤلاء السيدة آفرايين • فكما ان شادويل هو ممثل كوميديا
(الطبائع) في تلك الفترة ، فهي الممثلة الرئيسة لكوميديا المكائد • لقد بدأت
سيرتها الدرامية سنة ١٦٧٠ ، بظهور الكوميديا المأساوية المعروفة بـ (الزواج

الاضطراري) او (العريس الغيور) الا ان فعالياتها الرئيسية قد اقتصرت على الكوميديا بالمعنى الدقيق من الكلمة • الا ان اعظم مانالته من نجاح قد تحقق في مسرحية (الجوال) - بين سنتي ١٦٧٧ و ١٦٨١ ، فضلا عن ذلك ، فقد كتبت عدة مسرحيات جديدة بالقراءة ، لاسيما (العاشق الهولندي) - ١٦٧٣ - و (غندور المدينة) او (السير تيموثي تودري) - ١٦٧٦ - و (السير بيثنت فانس) - ١٦٧٨ - و (الوريثة) او (السير تيموثي المضياف) - ١٦٨٢ • في هذه المسرحيات قليل من الفطنة وكثير من المكائد الذكية ، كما فيها تصوير كوميدي بارع • ومن مناقب الكاتبة الحيوية الحركة الدائبة التي تهيمن على جميع اعمالها • ان هذا الضرب من كوميديا المكائد ، قد استساغته الاذواق الاسبانية في البلاط ، وقد تبنتها قلة من الكتاب من امثال جون كراون في مسرحيته (السير كورتلي ناييس) او (هذا مالن يحدث) - ١٦٨٥ - غير انها ظلت بعيدة عن تناول الكتاب ، من حيث التحمس لها ، الى ظهور السيدة سيتليفز ، في القرن الثامن عشر •

وفي وسط الكتابة الكوميديية المتنوعة هذه ، يستحق شكل معين واحد الالتفات ، لا لما فيه من قيضة جوهريية ، بل لما فيه من تأثير في تاريخ المسرح ، في السنوات اللاحقة • فمع وجود عناصر هزلية في العديد من المسرحيات السابقة ، فان المسرحية الهزلية ، تطورت في تلك الفترة ، بحيث اتخذت طابعا دراميا مستقلا • ففي سنة ١٦٧٦ ، انتج اوتوي مسرحية مأساوية بعنوان (تيطس وبيرنيس) ولما نشرت ظهرت مع مسرحية هزلية تدعى (خدع سكاين) وبعد مرور مواسم قليلة افرح ناحوم تيت الجمهور بمسرحيته (الدوق والادوق) - ١٦٨٤ - وقد نال بها نجاحا منقطع النظير ، بحيث اقنع ، في سنة ١٦٩٣ ، باضافة مقدمة للنص المطبوع (تتناول شخوص المسرح القديم ونواته) مع دفاع نقدي ينافح فيه عن النمط الدرامي الجديد • وهكذا استطاعت المسرحية الهزلية ، في اقل من عقد من الزمن ، ان تثبت نفسها على المنصة ، وان تقدم قضيتها للقبول الرسمي ، جنبا لجنب مع الانواع المأساوية والكوميديية الاخرى •

كانت التجارب الهزلية المبكرة ، في مجملها ، مستقاة من تجارب أخرى فهي اما ان تتخذ شكل اقتباسات خشنة لكوميديات موجودة سابقا ، واما ان تكون نسخا من المسرحيات الايطالية والفرنسية المرتجلة ، التي كانت تقدم ، في ذلك الوقت ، الى الجمهور • اما (خدع سكاين) فهي تشير الى مصدرها من عنوانها في حين ان (الدوق واللاذوق) هي نسخة من كوميديا كتبها كوكين على منوال الاسلوب الايطالي • بينما مسرحيات ادور رافنسكروفت (سكاراموش الفيلسوف) و (التلميذ المهرج) و (مرحى) و (التاجر والساحر) - ١٦٧٧ - فهي تنحى (الاسلوب الايطالي) على حين ان (المشرح) او (الطبيب المزيف) - ١٦٩٦ - للمؤلف نفسه ، كانت تكرارا للكوميديا الفرنسية • اما (ملجأ الزوج المغفل) او (نائب الملك ، لا الساحر) - ١٦٨٥ - لتيت فهي مقتبسة من (نحو الشرق) و (الشيطان حمار) لجونسن • واذن ، يبدو ان المصدر الاصيل للمسرحية الهزلية ، ذو شقين ، الشق الاول مرده الكوميديون الايطاليون والفرنسيون ، والثاني ليس الا احكاما لتقاليد مسئولة عن مسرحيات هزلية ، كانت تقدم في المهرجانات والمناسبات •

وسرعان ما توسع هذا النمط المسرحي متجاوزا حدوده ، حتى انه اصبح في القرن الثامن عشر ، من العناصر الشعبية الثابتة في الخزين المسرحي (الريپورتوار) • ومع ان هذه التجارب المبكرة لم تقدم قيما ذات شأن ، فنحن بحاجة لتذكرها ، بشكل جلي •

٦ - كوميديا السلوك

اننا بحاجة لان نتذكر هذه الكوميديا ، لان شهرتها قد توسعت ، في غضون السنين التي وصلت فيها هذه الكوميديا بالذات الى اروع اشكالها الفنية المتضمنة في نمطين • ان هذين النمطين من العمل المسرحي قطبان متناقضان يستهدف احدهما اثاره الضحك الخشن من طريق الاحداث العابثة والفكاهة الفظة ، والتلميحات البدنية ، في حين يركز النمط الاخر على الرهافة والفطنة وخفة الدم • ان

الصورة الكاملة لدور العرض ، في تلك الفترة ، لا يمكن الحصول عليها ،
الا اذا وضعنا في الحسبان المتفرجين ، اذ انهم لم يشجعوا العروض الهزلية
حسب ، بل انهم شجعوا كذلك شكلا من الكوميديا ، تميز ببهائه الفكري ،
بحث بز كل ماشاهده المسرح الانكليزي من قبل *

ان كوميديا السلوك ، كما يدل اسمها ، تركز على تصوير الرجال
والنساء الذين يعيشون في عالم اجتماعي مشروط بمواصفات خاصة . ذلك
ان السلوك لا يعني ببساطة تصرف الانسانية عموما ، بل يعني كذلك المظاهر
والقشرة الثقافية الخارجية التي تغلف مجتمعا متطورا يعي نفسه . فسي
(وايت هول) بلاط تشارلس الثاني ، كانت الرهافة الثقافية والفطنة اللاذعة،
والعبث الميسور من الخصائص التي تعلق بها النبلاء وخليلاتهم ، والتي
انعكست في كوميديا (السلوك) . وفي غضون السنوات الاولى بعد اعادة
فتح دور العرض سنة ١٦٦٠ ، تكهن درايدن بما سيحدث ، الا انه ، انطلاقا
من طبيعته ، لم يكن مؤهلا للدخول الى العالم بصورة متكاملة . ومع
ان كوميديا السلوك النموذجية ، استطاعت ان تقدم عنصر المسرة للجمهور،
بعرضها للتناقض بين الانسان الطبيعي وبين الانسان المشروط بالعرف
الاجتماعي ، فانها ، في الوقت نفسه ، لطفت العواطف الاعتيادية وعقلنتها .
فالبطل الشاب اللامبالي ، الطائش ، الكلبى النزعة ، اقتنع بتأثير الحب ، ان
يتبع خليلته ، الى وحشة بيت ريفي بعيد عن مسرات المدينة الاثيرة لديه ، وعلى
الرغم من عزوبته المتشددة ، وتوقه للحفاظ على حرته ، كان في المستطاع
وضع رأسه في شرك الزواج ، كما كان في المستطاع ، ان تقنع حبيبته في نهاية
الامر ، لان تنحدر الى مستوى الزوجة ، اما العواطف الطبيعية ، فقد احتفظ
بها في خلفية المسرح ، والقصد من ذلك هو عرض التناقض بين الموقفين ، بينما
اختيرت صدارة المسرح لعرض الفعاليات الذهنية . وفي تقديم درايدن
لـ (سيلادونس وفلوريميلز) كان الكاتب ولاريب ، يتوقع ان ينهج الزوجان

المتأنقان نهج الثيمات المطروحة ، ولما كان درايدن بالذات (اليزابيثيا) فانه لم يستطع ان يتبنى الموقف الثقافي على نحو دقيق ، ذلك ان العنصر العاطفي ، في كوميدياته المبكرة ، رفض الاستسلام .

وفضلا عن درايدن ، اسهم كتاب اخرون في الشكل الكوميدي الجديد ، وكما رأينا ، فان الكتاب الدراميين قبل ١٦٤٠ ، كشرلي مثلا ، قد بدأوا باضفاء شكل اخر على المسرح ، اما الصورة الواضحة لمثل هذا النحو من الفن فلا بد من انتظاره على يد الكاتب الكيس السير جورج اثيرج الذي بدأ عمله المسرحي بمسرحيته (الانتقام الكوميدي) او (الحب في حمام) — ١٦٦٤ — ثم بمسرحيته (ان ارادت فهي تستطيع) و (رجل الموضة) او (السير الغندور المرتعش) — ١٦٧٦ — اما المسرحية الاولى في هذه السلسلة ، فانها خابت في تطوير اسلوب متميز . وعلى وجه مشابه لـ (الحب السري) لدرايدن ، فان (الانتقام الكوميدي) ليست سوى مسرحية مشتتة ، تطرح فيها المشاهد ذوات القوافي المزدوجة لتتناوب مع نثر عابث . ولو كان هذا هو الاسهام الوحيد لاثيرج في المسرح ، لكان اسمه الان نسيا منسيا . اما الاعوام التي انقضت بين ظهور هذا العمل وبين (ان ارادت فهي تستطيع) فقد شهدت تغيرا كبيرا لديه . فمسرحيته الثانية تعرض لنا رجالا لطيفين وسيدات فطنات في ضوء جديد ، كما ان مجتمع العودة شكلا ومضمونا ، يصور تصويرا حيا ، بكل مشاهدته ، فينجح الحوار في عكس الحديث المدني المعاصر . كما تشهد الاعوام الثمانية اللاحقة بين ظهور هذه المسرحية الكوميديية وبين (رجل الموضة) تقدما كبيرا على حد سواء . ومع ان (ان ارادت فهي تستطيع) تعتبر ، ولا ريب الاساس الذي ثبت عليه اسلوب العودة الكوميدي ، فانها كانت تفتقر الى التفرد الختامي ، ذلك التفرد الذي برز عندما ظهر دوريمانت ، البطل الذنطي ، تصحبه هاربيت ، ذات العينين الصافيتين اللتين لم يفتأ البطل من التحديق فيهما ، يرافقهما السير فوبلنك فلتر ، زير النساء ، الذي كان سلوكه المغالي سببا في جعله شخصية مضحكة .

وفي اوائل السبعينات ، كان تأثير (ان ارادت فهي تستطيع) تأثيرا ملهما لدى العديدين من كتاب المسرح ، الذين كتبوا مشاهد يحاكون فيها اسلوبها، وقبل ظهور (رجل الموضة) انتج وليم ويتشرلي ثلاث مسرحيات هي (حب في الغابة) او (جديقة القديس جيمس) - ١٦٧١ - و (استاذ الرقص) - ١٦٧٢ و (الزوجة الريفية) - ١٦٧٥ - كل هذه المسرحيات اسهمت اسهاما بارزا في تثبيت هذا الشكل الكوميدي . ان هذه المسرحيات الثلاث كانت تنشد العريضة في عالم الحمقى والنبلاء والرجال المتأيقين حد الاسراف ، وكلها تعنى بالمطاردات الغرامية الخالدة ، حيث تعالج الشخصوص والاوزاع معالجة وطيدة الاركان ثابتة الاسس .

وفي هذه الاعمال الثلاثة ، لم يدخر ويتشرلي وسعا في تقديم مايستطيعه من الهام الى اثيرج ، ولكن هذا الكاتب كان يخفي في ذاته حسا بالهدف الاخلاقي ، عميق الطابع ، الذي كان سلفه سادرا عنه . كان ويتشرلي طهريا ، تغلفه قشرة العودة ، وهذا وصف ينطبق عليه تمام الانطباق . غير انه تبني انماط المجتمع المعاصر ، لكنه لم يستطع في النهاية من تجنب التوكيد على شخصيته الخاصة ، كما لم يستطع ان يحول بين نفسه وبين الهجوم المرير على الرذائل التي استمتع في معالجتها في مسرحياته الاولى . وهكذا ظهرت مسرحيته (التاجر الصادق) سنة ١٦٧٦ ، اذ لم يعد البطل فيها رجلا متحلا، بل سيدا يتمتع بالرجولة ، في مقابل الابطال المتأيقين من امثال دوريمانت . قد يعتقد المرء ان مثل هذه المسرحية من المسرحيات ستلاقي الخيبة على منصة العودة ، ولكن الامر كان على الضد من ذلك ، اذ احرز ويتشرلي نصرا كبيرا ، مما يشهد على قوة الكاتب الدرامية ، واهتمامات الجمهور المعاصر المتنوعة . واذا كان ويتشرلي ، في (التاجر الصادق) قد استطاع ان يشتت الاسلوب الكوميدي الذي ثبته اثيرج ، فان وليم كونكريف ، قد مضى شوطا بعيدا في هذا الانجاز . ان هذا الكاتب ، الذي لم تعد تعيقه اية

تأملات طهرية ، والذي يختلف عن غيره من الكتاب ، قد استند الى مؤلف مسرحية (رجل الموضة) • ومع ان الكاتب لا يمتلك عنان مادة العقد كما يمتلكه اثيرج ، الا انه يسيطر على رقة التهويمات ورهافة الاسلوب بحيث يبرز صاحبه • • اما في حوار كونكريف ، فان الكلمات والعبارات تدور وتنثني وتنفذ كلمع السيف ، لتضحك وتغازل وتعبث • ان كل شيء يخضع لنصاعة الفطنة وتموجات الاسلوب • وقد اسهم في المسرح باربع مسرحيات هي : (الشيخ العزب) - ١٦٩٣ - و (التاجر المخادع) - ١٦٩٣ - و (الحب من اجل الحب) - ١٦٩٥ - و (طريق العالم) - ١٧٠٠ - وتنوع هذه المسرحيات يوضح كيف ان التوازن ضروري بدقته ، للتعبير الشامل عن الروح الكوميديّة الجديدة ، وكيف يمكن ان يختل هذا التوازن بسهولة • ومع ارتباك عقدة المسرحية الاولى ، بما فيها من شخوص تبدو في غير مواضعها ، فان نجاحها كان وطيدا لما قدمته من موضوع اشد تألقا وجمالا من أي موضوع سابق اخر • فليس من كاتب سابق له ، استطاع ان ينجح في تقديم ما قدمه للجمهور من كوميديا غنية سهلة ذات نطاق ثقافي حيوي وبهيج • ومن جهة اخرى ، كانت مسرحية (التاجر المخادع) تعد خائبة ، بالقياس الى المسرحية الاولى • ومرد هذه الخيبة ، على ما يبدو ، يعود الى واقع مفاده ان كونكريف هنا ، قد سمح لعنصر عاطفي ليربك فطنته • اما في (الحب من اجل الحب) فان الكاتب عاد الى مزاج (الشيخ العزب) الا ان عنصرا مربكا تدخل هنا ايضا ، لاسبب اقحام مشاهد عاطفية ، بل بسبب ادخال بعض الشخوص والامزج التي يمكن وضعها ضمن النوع (الواقعي) • ان عبقريته ، في الاساس ، تستند الى ابداع عالم ، قد يبدو مرآة لعكس الحياة المعاشة ، الا انه ليس نسخة للواقع بل تصعيدا له وتساميا به وبالتالي ، فالاحداث التي اعتورت حياة الانسة برووتاتل ، بدلا من ان توسع آفاق الكوميديا كادت تقضي على روحها الجوهرية • ومن هنا ، يمكن القول ، ان

كونكريف ، استطاع في (طريق العالم) ان يصل الى حد الكمال . وهنا ، تنتفي الملاحظات الزائفة ، اذ تبهر ميلامانت بين المشاهد بجلال وابهة ، هاهم الخدم والحمقى والعشاق يحضونها جبههم ، كما يفعل ذلك الرجال الظرفاء ، وهم يشاركونها جميعا في (مودتها) التافهة ، مما يجعل البطلة على هذا القدر من اثاره البهجة . قد نستطيع القول : ان عقدة المسرحية ليست عقدة ، انما هي ، في اغلب الاحيان ، سلسلة من الاحداث المربكة ، غير المحتملة ، قصد الكاتب منها انتهاز الفرصة لامتعنا ، من طريق الاستعارات الخيالية والتهويمات المجنحة . اننا ، في الواقع ، لانريد من كونكريف اكثر مما قدمه الينا ، فقوته لاتكمن في صياغة الحادثة الدرامية ، بل سيطرته على الفطنة ، وعلى الكلمات الراقصة . ذلك ان انعامه تشد آذاننا : فمثلا :

ميراييل : اتقصي نفسك ، لتجعل بحثي عنك ادعى الى الغرابة وحب الاستطلاع ؟ ام ان هذه الخدعة اللطيفة تعني وضع حد للملاحقة

وتتويج مسعاي ، لانك لن تستطيع ان تحلق اعلى مما حلفت ؟

ميلامانت : باطل ماتقولين ، سأطير محلقا الى اللحظة الاخيرة ، وانت تتعقبيني ، ومع اني على حافة الزواج ، اتوقع اغواءك ، كأني امشي باضطراب قرب حاجز دير ، واحدى قدمي على العتبة ستغويني الى اخر لحظة وبعدها ..

ميراييل : ماذا ؟ وبعد آخر لحظة ؟

ميلامانت : كان ينبغي ان افطن اني معدم ، وليس لي ما امنحه ، لاخلد الى الطمأنينة المغمورة ، متحررا من مشقات الاغواء اللطيفة .

ميراييل : الا تعرف ان المنه اذا ماضيفت على الاغواء المجهد ، تضاءلت قيمتها ، وان الواهب يخسر نعمته والموهوب مسرته ؟

ميلامانت : قد يكون ذلك في الامور العامة ، ولكنه ، ابدا ، ليس كذلك في الحب ، انا اكره العاشق الذي يجسر ان يتنفس لحظة واحدة ، مستقلا من سخاء خيلته .

ليس في الطبيعة شيء اشد خرقا من نظرة وقحة • يلقيها رجل
واثق من نجاحه • ان الغطسة المتحذلقة ، التي يبيديها أي زوج
ليست ذات قيمة عملية •

آه ، لن اتزوج ابدا ، ما لم اكن متأكدا من ارادتي ومسرتي •

وقبل سنتين من استماع جمهور المسرح لهذه الكلمات ، هبت عاصفة
باردة على خشبة المسرح • ففي سنة ١٦٩٨ ، اذهل رجل ديني متزمت منشق
يدعى جون كولير ، الممثلين والكتاب والمتفرجين بعمل تحت عنوان (وجهة
نظر وجيزة عن لا اخلاقية ودنس المسرح الانكليزي) وفي غضون الاشهر
القلائل اللاحقة ، انشغلت المطابع بطبع كراسات لتفنيد حجج الكاتب ، كتبها
اناس كانوا متلهفين لاسباب اخلاقية او دينية ، لاصلاح دور العرض ، او
قلب عاليها سافلها • كان هجوم كولير مسوغا ، ولو ان بعض حججه تتأخم
حدود العبث ، اما الحقيقة التي تكمن في هجومه فتظهر واضحة ، في اجوبة
الشعراء الذين استدعوا لمجابهة عدالة المنشقين • اما درايدن ، الذي تعرض
بصورة خاصة للاتهام ، فقد اقر بشهامة باخطائه ، دون ان يتضرع طلبا
للرحمة ، ولكنه عبر عن أسفه للذنوب التي اقترفها من كل قلبه ، غير ان الآخرين
الذين لم يكونوا يرغبون في الاعتراف باخطائهم ، صرفوا انتباه الجمهور الى
الطائفة التي كان كولير من اعضائها ، مركزين على توافه نقده القاسي ،
بينما ظلت حججه الرئيسة من غير أجوبة ، في معظمها •

مهما يكن من امر ، فان هذه المنازعات الجدلية الجوهرية ، كانت ذات تأثير
شديد في قراء (وجهة النظر الوجيزة) • وفي هذا الوقت حل مزاج جديد محل
المزاج الذي كان مهيننا على بلاط تشارلس الثاني في وايت هول • اذ ان خليفته
جيمس الثاني ، اقصى من العرش لصلاته الكاثوليكية الوثيقة ، في حين جاء
وليم الى انكلترا بروحية تختلف عن الروحية التي كانت سائدة قبلا • فاخذت
الاراء الاخلاقية الظاهرية تقلل من شأن المغالاة التي اتصف النبلاء بها ، اما

الفئة العليا من الطبقة المتوسطة ، فقد انكمشت في حلقتها المفرغة ، تاركة قواعد السلوك المرعية • لقد اخذت الامور تتواطأ ، حتى ان كوميديا السلوك بانحلالها وخيلائها واهتمامها الدنيوي ، اصبحت عرضة للهجوم • ان ايام كونكريف ، ايام اللامبالاة وعدم الاهتمام والفطنة اللامكترثة ، والزهو ، مضت وانقضت ، كما ان الرشاقة المتحررة القديمة ، لم يكن في الامكان الاخذ بناصيتها من جديد • ثم مالبت الكوميديا السلوكية ان استطاعت الاحتفاظ بشيء من تحليلها السابق ، لكن ضياعها الذي تألق سريعا ، انطفأ بروز موجة النزعة العاطفية •

وبين الكتاب الذين ابقوا على شيء من روح الكوميديا الكونكريفية الحية ، يبرز جورج فاركهار والسيرجون فانبره ، يمتد عهد هؤلاء من الفترة المعاصرة لهجوم كولير ، الى اواسط حكم الملكة آن • اما اولى مسرحيات فاركهار وهي (حب وقينية) فقد انتجت سنة ١٦٩٨ - في حين انتجت مسرحيته الاخيرة (خطط العشاق) في ١٧٠٧ • وظهرت مسرحية (الانتكاس) او (الفضيلة في خطر) سنة ١٦٩٦ • اما هزلياته الاخيرة فقد برزت في اوائل القرن الثامن عشر • ان السيرتين الفئيتين لكلا هذين الرجلين متماثلتان ، اذا اخذناهما بنظر الاعتبار لانهما تشيران الى الاتجاه العام الذي يعنى بالاذواق المسرحية • يبدأ كل منهما بكوميديات (لا اخلاقية) في القرن السابع عشر ، بما فيها من فطنة ، وكلاهما يسعى للاستحواذ على الرقعة الرفيعة التي تميز بها بلاط ستيوارت • وبتقدمهما ، ظهرت على اعمالهما لمسات من السخرية والكليية مما حملهما على الانحدار الى الفن الهزلي والنزعة العاطفية • ومع ذلك فان طبيعتي الكاتبين لاتتماثلان تماما ، ففاركهار اقرب ، في الوقت نفسه ، الى روحية كونكريف وهو اكثر اسرافا في الاناقة من فانبره • فهو في (الزوجان الوفيان) - ١٦٩٩ - و (الخائن) - ١٧٠٢ و (خطط العشاق) تمكن من اقتناص شيء من اسلوب (السلوك الاصيل) • في حين ان العقد التي انشأها ادق احكاما من عقد كونكريف • ولكنه

يحتفظ بانطباع ما من فطنة كونكريف ، على الاقل • ومن جهة اخرى ،
فانه في (التوأمان المتنافسان) - ١٧٠٢ و (الضابط المدرب) - ١٧٠٦ -
يفصح بجلاء عن تأثيره بالعصر الجديد • في المسرحية الاولى تأثر عميق بالنزعة
العاطفية ، اما الثانية ففيها مسحة واقعية غريبة كل الغرابة عن كوميديا
السلوك • على حين ان فانبره اغلظ اسلوبا من فاركهار • وهذه الغلاظة هي
التي تقصيه عن مستوى كونكريف ، وهي التي تقوده ليسحب الكوميديا من
مستوياتها العاطفية الرفيعة لينحدر بها الى اعماق المسرحية الهزلية • انه ، في هذا النمط
من المسرح يعتمد ، اكثر من غيره من الكتاب ، على الفعل ، من اجل المؤثرات
الكوميديية • ذلك ان عقد مسرحياته الكوميديية مصممة ، على الضد من
كوميديات كونكريف ، التي تعبر عن تهويمات الذهن ، قصد احكام الاوضاع
الكوميديية • وهذا اتجاه غير ملاحظ تماما في اعماله المبكرة ، ك (الانتكاس)
و (الزوجة المستفزة) - ١٦٩٧ - و (ايسوب) - (١٦٩٦-١٦٩٧) وهو
ايضا بارز في (المؤامرة) - ١٧٠٥ - او في (الخطأ) - ١٧٠٥ - ولكنه جلي
البروز في (تريلوبي ، زير النساء) - ١٧٠٤ - وهي هزلية تعاون مع اخرين
لكتابتها ، اشتقت من (المسيودي بور كوناك) لموليير ، وهذا امر ينطبق
كذلك على (البيت الريفي) - ١٦٩٨ - وهي هزلية اخرى مأخوذة من دانكور
فانبره شأنه شأن فاركهار ، عاد الى نمط يحتضن النزعة العاطفية ، دون
ان يكون مخلصا في (الصديق المزيف) - ١٧٠٢ - من الحق القول : ان
شخص فاركهار وفانبره لم تكن تعرف اين تضع اقدامها لقد اضاعت حرية
الفعل بين امزجة العصر المتناقضة • ربما كان المتفرجون من طلاب المسرة ، كما
كانوا في ايام تشارلس الثاني • ثم مالبث ان تشكلت جمعيات لاصلاح السلوك ،
ووضع القوانين للحد من التجديف وغير ذلك من الامور المرعبة • لذلك قدر
للجهود كانت تبذل ، وفق الاساليب القديمة ، ان تكون باهتة ، اما اذا تم
الانغمار بها ببسالة ، فان من المؤكد ، ان تعقب ذلك ، لحظة من التأمل الاليم •

الفصل الخامس : الدراما في القرن الثامن عشر

١ - عالم المسرح المتغير

بينما لا يمكن وضع حد دقيق بين القرنين السابع عشر والثامن عشر ، فإن سنة ١٧٠٠ يمكن ان تتخذ كعلامة مميزة بين القديم والجديد . ومن المؤكد ان دلائل التغيير كانت تبدو واضحة ما بين سنتي ١٦٩٠ و ١٦٩٩ وربما يسعنا اقتفاء اثارها في وقت اقدم عهدا ، لكن الموسم الذي شهد (طريق العالم) رصد ، في الوقت نفسه ، اخر مسرحيات العودة . اما المواسم التي اعقبت ذلك الموسم فشهدت سلسلة من المسرحيات التي كتبت بمزاج واسلوب مختلفين .

واذا ما وضعنا بنظر الاعتبار القرن الثامن عشر ككل ، لوجدنا تطورات مسرحية تلفت الانتباه . فاولا ، حدثت ثلاث حركات متصلة ببعضها ، منها توسع الجمهور الجديد ونماؤه ، وانتشار المسارح (المجازة) وبروز دور العرض (الصغيرة) . وقد اشرنا من قبل الى انه من سنة ١٦٨٢ الى ١٦٩٥ ، نهض مسرح واحد في لندن لتطمين الحاجات المقتضية . وحتى في تلك الحال، واجهتنا شكاوى كثيرة من الممثلين لان المتفرجين ، لم يكونوا من الكثرة بحيث يملأون مقاعد القاعات . مهما يكن من امر ، ترأس ييترتون ، في سنة ١٦٩٥ مجموعة من الممثلين المنشقين ، الذين اقاموا دار عرض جديدة ثانية تعمل تحت امرة المسرح (المجاز) الذي مضى على انشائه ثلاث عشرة سنة . ان هذا العمل يحد ذاته ، يمكن ان يعد دليلا على الظروف المتغيرة ، لان

الجمهور المسرحي كان يتوسع ببطء • وهذا التوسع بدوره ، كان يعتمد ،
بدرجة كبيرة ، على تغير الكيان الاجتماعي • ففي ايام تشارلس ، كما رأينا
سابقا ، كان المسرح في الاساس تابعا للبلاد ، فلم يسكد احد
من متفرجي الطبقة الوسطى يجد سبيله الى ابواب المسرح •
وعندما اوشك القرن على النهاية دأبت الطبقة الارستقراطية
في مجتمعها المتضامن ، على التحلل ، فوجدت كثرة من العوائل القديمة نفسها
محصورة في ضائقات مالية ، بينما عوائل عديدة من التجار ، اغتنت ، في
الوقت نفسه ، مما دفعها الى الرغبة في الدخول الى حلقات المجتمع المتميز ،
وبنتيجة ذلك ، حدث ما يعرف بزيجات المناسبة ، التي اخذت تحطم القيود
القديمة • وطبيعي ، في ظروف كهذه ، ان يهتم القادمون الجدد بما كان
يتسلى به العالم الارستقراطي ، من مسرات • وهكذا اتسع نطاق الجمهور
المسرحي كما ونوعا •

وقد استمر هذا الاتساع ، وبالتالي ، فان دور العرض ، اثناء ذلك
القرن ، بدلا من ان تحجز لقلّة متميزة من الناس ، اخذت تطوق بالفئة
العليا من الطبقة المتوسطة ، فاقضى الامر توفير المستلزمات للطبقة الجديدة
من المتفرجين • ولذلك ، فان افتتاح دار العرض الثانية لبي ، في سنة ١٦٩٥ ،
المطالبيب المستجدة يومئذ ، ولكن سرعان ماتبين ان داربي العرض ، لم يتمكننا
من تلبية المطالبيب المتنامية • اما المسارح (المجازة) فكانت تبني دوريا لفسح
المجال لعدد من المقاعد اكثر عددا ، كما كانت دور العرض (الصغيرة) تشاد
خارج صلاحية الاجازة المطلوبة • وما ان حلت سنة ١٧٣٧ حتى شرع قانون
الرقابة السيء السمعة الذي سعى لتقييد فعاليات المسارح ، لكن المعنيين
بالمسرح ، استطاعوا ، بمختلف الطرائق الملتوية المتنوعة ، من مواصلة
اعمالهم التي اثبتت ، في احيان كثيرة ، انها تبرز فعاليات دروري لين وكوفينت
غاردن ، في شعبيتها وقيمها ، ففي احد المسارح (الصغيرة) قدمت (اوبرا

الشحاذ) وعلى منصة احد المسارح (الصغيرة) الاخرى ، ظهر ديفيد غاريك العظيم في لندن اول مرة •

ان دخول الطبقة الوسطى الى دور العرض مهم ، لا لانه اضاف اعدادا متزايدة الى المترددين على المسرح حسب ، بل لان زمرا من اسر تلك الطبقة ، التي نجحت ، من طريق المصاهرة ، ان تلحق بالطبقة ذات الامتيازات قد مالت لقبول مواضع ذلك المجتمع ايضا ، ومع ذلك ، فانها جلبت حتما معها معتقدات واذواقا برجوازية موروثة ، وطهرية احيانا ، والتوفيق بين هذين المصدرين يقود الى خلق جمهور اقل انسجاما عما كان مسرح (العودة) يتميز به • وهو مايفتقر اليه ماكان يدعى بجمهور المسرح المنسجم في العهد الاليزابيثي • ذلك ان المجتمع كان يتقبل باستمتاع ما كانت كوميديا السلوك تتمتع به من تحليل ، فقد ظل درايدن واثيرج وشادويل وويتشرلي وكونكريف ممسكين بناصية المسرح • الا ان الجماعات الجديدة من المتفرجين ، بميولها الجادة ، كانت تسر ايضا بالخوض في الاخلاقيات ، والاضاع العاطفية والمشاهد المشجية • وكلما رصدنا تطور الدراما في القرن الثامن عشر شاهدنا النضال الصامت الدائب بين قوة العبث الثقافي وبين اهداف العالم التجاري الاكثر وقارا ، الى ان تم النصر للكتاب العاطفيين اثناء القرنين السادس عشر والسابع عشر • الا ان لندن ظلت بثورة المسرح منذ بداية القرن حتى نهايته ، الا ان اتساع الجمهور المسرحي في العاصمة كان يوازيه اهتمام متنام بالفعاليات المسرحية في كل مكان على حد سواء • وطبيعي ان عدد الممثلين الجوالين ، كان في ازدياد مستمر في القرن السادس عشر واولئل القرن السابع عشر ، ومع ان هؤلاء الممثلين لم يحظوا بكثير من النجاح ، في عهد العودة ، الا انهم واصلوا جولاتهم التقليدية ، اثناء حكم تشارلس • مهما يكن من شيء ، فقد اخذ مركز هؤلاء الممثلين يتوطد بعد سنة ١٧٠٠ ، كما اخذ نفوذهم ينتشر انتشارا واسعا • والى ذلك الوقت ، لم تكن لهم دور ثابتة مستقرة لذلك كانوا ينتجون مسرحياتهم كلما وجدوا قاعة فارغة هريا من الاهراء •

اما اثناء القرن الثامن عشر ، فقد بدأوا ينشئون دور عرض خاصة بهم حتى ان بعض تلك الدور تسنى لها لقب (المسرح الملكي) • وقد لاقت بعض الفرق القليلة اسنادا محليا كافيا ، اقنعها بترك الجولات المرهقة لتستقر كفرق متجذرة ثابتة • كان خزين معظم تلك الفرق يتألف من مسرحيات لندن الناجحة ، وتبعاً لذلك ، فان هذه الفرق لم تقدم الا الشيء النزر لدراما العصر ، لكن سرعان ما اصبحت مدارس لتدريب المسرحيين الطموحين • وقد مارس ديفيد غاريك اول نشاطاته من على هذه المنصات • كما ان السيدة ميدونيس واخاها جاءا من هذه المسارح الاقليمية ليذهلا لندن بمنجزاتهما التمثيلية •

واعتمادا على هذه الطرائق جميعا ، ثبت مسرح القرن الثامن عشر تقاليده الخاصة ، التقاليد التي واصلت مسيرتها الى القرن التاسع عشر وحتى يومنا الراهن هذا •

٢ - الماسات الكلاسيكية الزائفة والمسحجية

ورث القرن الثامن عشر ، في عالم المأساة ، ثلاثة تقاليد او اربعا - تتجمع فيما يصح ان يوصف بالتقليد البطولي الذي استوعب شكسبير استيعابا جديداً ، والاسلوب المشجي (الذي تبنى ، في اغلب الاحيان ، شكل المسرحيات الانكليزية التاريخية) كما عبر عنها بانكس واوتوي ، فضلا عن تطور النظرية الكلاسيكية الزائفة التدريجي وتطبيقاتها • من هذه الانماط كان النمط المذكور اخيرا اضعفها ، في القرن السابع عشر • ان كل المسرحيات الكلاسيكية الزائفة الباردة ، التي كتبت وانتجت ، قبل ١٧٠٠ ، كانت مسرحيات هابطة • ذلك ان الجمهور ظل معجبا بلغة درايدن الفخمة والمشاعر المثيرة لدى اوتوي ، والحرارة الطبيعية في اسلوب شكسبير • اما في القرن الثامن عشر ، فان النظرية الكلاسيكية الزائفة ، اتخذت موضع الصدارة اكثر فاكثر • في حين ان اديسون وبوب وستيل ، ومجموعة اقل منهم شأنًا كدنيس وغلدون

ساعدوا على تأصيل قوانين حددت مسيرة الشعر لأكثر من نصف قرن ، الى حد انها مارست تأثيرها في ايام بايرون نفسه • وتبعاً لهذه القوانين ، كان اقتفاء (القدماء) افضل مايجب ان يتذرع به اي كاتب حديث • ولذلك ، ينبغي لمسرحياته ان تحافظ على الوحدات الثلاثة ، الزمن والمكان والفعل • كما يتوجب عليه الا يسمح بظهور عدد معين من الشخصوص في عمله ، كما ينبغي له ، قبل كل شيء ، ان يسعى لضمان الحشمة ، واللياقة والنظام والحس السليم • ان عليه ان يهدف الى تحقيق البلاغة الثقافية ، بدلا من النشوة العاطفية • لقد هيمنت هذه القواعد هيمنة تكاد تكون تامة على الفعاليات الشعرية والدرامية في عهود آن وفي اوائل اسرة جورج ، لكن تأثيرها كان تأثيرا خارجيا • اذ كان بعض الكتاب يجدون النظرية الكلاسية الزائفة على وفاق مع اذواقهم ، الا ان المتفرجين كانوا ينظرون الى شيء اكثر الهاما ، شيء ادعى الى الفخامة ، مما كانوا يكتشفونه في برود المأساة الكلاسية • ومن هنا ، نجد ، في هذه الفترة ، نضالا دائما بين الكلاسيين الزائفين ، وبين الذين كانوا يفضلون اساليب اخرى • اما المأساة البطولية فقد استمرت في ممارسة نفوذها الساحر في الجمهور • فظلت محاكاة شكسبير ظاهرة للعيان على نحو مستمر ، كما هيمن اوتوي على عدد كبير من الدراميين والمتفرجين • بينما انتفاء الهدف المركزي ، كان له تأثيره في تقرير مصير المسرح المأساوي • اذ يبدو ان قلة من كتاب المسرح ، كانت على علم باهدافها الخاصة ، في حين ان الاغلبية انتهت الى حل وسط بمراعاتها للوحدات ، واقحام المشاعر الرقيقة في مسرحياتها ، فضلا عن اضافة بعض التوابل من الحماسة البطولية والاصداء الشكسبيرية •

والنتيجة كما كان يمكن تصورهما ، لم تتعد مجموعة من المسرحيات المفتقرة الى الشخصوص الحقيقية او الى ما في العبقرية من دلالات •

ان الكلاسيين الزائفين لم يستطيعوا قط اصلاح اذواق عصرهم ، لانهم كانوا بحاجة الى الشجاعة او الصبر . ذلك ، انهم عادوا من حين الى حين الى الهجوم ، الا ان قلة منهم نجحت في مساعيها . ففي اوائل القرن حاول دنيس وغلدن محاولات جادة ، للحصول على مأيديهما ولكنهما خابا فيما كانا يسعىان اليه ، وهكذا فعل الدكتور جونسن ، في مسرحيته (آيرين) - ١٧٤٩ - فتمكن من الحصول على تأييد طفيف ، بواسطة المساعي الحميدة التي بذلها تلميذه السابق ديفيد غاريك . ولم تستطع سوى ثلاث او اربع من هذه المسرحيات ان تحظى بشعبية ما ، في حين افتقرت جميعها للقوة الاصيلية والحماسة المأساوية . اما المسرحية الاولى التي وطدت نفسها على المنصة فكانت (الام الحزينة) - ١٧١٢ - التي كتبها امبروس فليبس ، منافس بوب في الشعر الرعوي . وكانت هذه المسرحية اقتباسا من راسين ، وقد تميزت بفقرات قليلة من الحوار المؤثر ، ومع انها قدمت شخصيتين تتفردان بسلوك ذي اهمية ، لكنهما ظلتا تنموان نموا غريبا .

وفي السنة اللاحقة لظهور (الام الحزينة) شاهد جوزيف اديسون انتاج مسرحيته (كاتو) في دروري لين . وهي مسرحية عدها اصدقاؤه وزملاؤه طرفة من الطرف . ومع انها اصبحت نسيا منسيا منذ عهد طويل ، فلا يسعنا الا الاعتراف بالثناء الذي كانت جديرة به . واذا كانت اية مسرحية من هذا النوع مستحقة للاطراء ، فان (كاتو) بالتوكيد كانت احق بذلك الاطراء ، ان ما كان يستطيع فعله ، في اطار الكلاسيية الزائفة ، فعله اديسون . اما نقدنا المشروع فيمكن ان يتوجه الى اسلوب الدراما نفسه . وبدلا من اللجوء الى ثيمة الحب ، باعتبارها الثيمة المركزية ، في المأساة الثقافية ، كما حدث الامر بالقياس الى اسلافه ، اتخذ اديسون الفيلسوف كاتو بطلا له ، وهو شخصية تقتضي طبيعتها ومشكلاتها ، ان تتوضح توضحا ملائما من خلال الحوار البلاغي ، لا من خلال طبائع ومشكلات العشاق العاطفيين

وعشيقاتهم • وقد افصح اديسون عن ذلك الامر ، بمسعاة الشجعان للعثور على ثيمة مناسبة في محيطه المحدود الذي اختار العمل فيه •

وعلى اية حال ، ادرك كتاب قلائل سبب نجاحه • اما زملاؤه فقد استمروا في تخصيص مشاهدهم لشؤون الحب ، مقحمين اندرماخيس البكاء وهيكوباس الحزينة في اعمالهم • وفي قرابة منتصف القرن ، بدا ان هذا الاسلوب المسرحي ، كان يحظى بمؤازرة متجددة من قلم جيمس طومسن ، مؤلف مسرحية (الفصول) الواسعة الانتشار ، غير ان الوعد المقدم قد تجاوز كثيرا الانجاز المحقق • ففي (صوفونسا) — ١٧٣٠ — استطاع هذا الدرامي ، شأنه شأن اديسون ، ان يتكهن بما تقتضيه الدراما البلاغية المتأثرة بالكلاسية من مميزات فهو بدلا من ان يعرض بطلته المأسورة بالعواطف الغرامية ، جدي في عرضها في حال هيمنة العاطفة الوطنية عليها ، ورغبتها في ان تقدم خدماتها للوطن الام • وبشيء من هذا التناول ، تفردت معالجته لـ (اغاممنون) — ١٧٣٨ — وبعد كتابة هاتين المسرحيتين ، عاد طومسن الى موضوع رئيس مختلف ، في (ادور و اليونورا) — المطبوعة سنة ١٧٣٩ — و (تاكريد وسيغموندا) — ١٧٤٥ — ان عنواني هاتين المسرحيتين ، تعنيان ان طومسن ، عاد فيهما ، الى اساليب اسلافه ، على الرغم من الاهمية التاريخية المتعلقة بتوجههما ، في اختيار الثيمات خارج نطاق الاسطورة الاغريقية •

وفي خلال القسم الاخير من القرن ، لم يستطع هذا الضرب من المسعى المأساوي ان يقدم شيئا ذا قيمة ، وسرعان ما هيمنت الميلودراما المشهدة على الساحة ، لانها كانت متلائمة ، بتبجحها الفاضح ، مع اذواق الجمهور ، التي اثارها نهوض العاطفة الرومانسية ، والثورية احيانا •

اما بقايا الدراما البطولية ، فكانت كثيرة ، في خلال هذه السنين • حتى ان كاتبها كفلدن ، بالرغم من وجهات نظره النقدية الدقيقة ، كان يسعى لمضاهاة تحليلات درايدن المجنحة • مهما يكن من امر ، فليس من مسرحية من هذا

الضرب استطاعت ان تفصح عن ميزة اصيلة • فمسرحة (ابرامبول) او (الحب والامبراطورية) - ١٧٠٤ - تحتوي على فقرة او فقرتين ذواتا اهمية الا ان شخوصها منسوخة ، ولغتها قلما ترتفع عن المستوى الاعتيادي • اما (تيموليون) لبنيامين مارتين - ١٧٣٠ - كما هي الحال مع (يوريديس) - ١٧٣١ - لديفيد ماليت و (مصطفى) - ١٧٣٩ - للمؤلف نفسه ، فهي قد ترتفع عن جمهرة المسرحيات ، لكنها ، لاتمتلك مناقب عظيمة • مع ان هذه المسرحيات ، في مجملها ، ليست فيها غير مشاهد مؤثرة قليلة من حين الى حين •

اما مدرسة المشاعر المشجية ، فلم تقدم غير القليل مما يجدر تقديمه • ومما لا ريب فيه ، ان احدا من الدراميين الذين اختاروا هذا الاسلوب لم يترك مسرحيات ذات اثر باق ، لكن هؤلاء المسرحيين ، باهدافهم المحدودة ، استطاعوا ان ينتجوا شيئا يستحق ثناء محدودا ، على الاقل • ومن ابرز الكتاب في هذا الحقل ، اثناء بواكير القرن ، هو نقولاوس راو ، وهو تلميذ من تلامذة اوتوي وبانكس ، وهو ، الى حد ما ، سلف جورج ليلو • ففي اعماله ، اصداء الاسلوب البطولي ، وفي ذلك لمسات تذكرنا بالمأساة الشكسبيرية ، كما فيها ، بناء متكامل ، عميق التأثير بالنظرية الكلاسية الزائفة ، ومع اختلاف هذه العناصر فانها كانت مصممة ، على نحو واضح ، لتتفق مع المبدأ الرئيس ، الذي يستحدث الشفقة ، عوضا عن الهيبة • ذلك ان مسرحيته الاولى (زوجة الاب الطموحة) - ١٧٠٠ - يمكن الاعتراف بها بانها مستوحاة من اسلوب اوتوي ، غير انها لايمكن ان تعد مسرحية تتخطى عمل تلميذ متدرب • ولا يمكن ان يقال اكثر من هذا الثناء بصدد مسرحية (تيمورلنك) - ١٧٠١ - المصممة تصميميا (بطوليا) لكن (التائبة الجميلة) - ١٧٠٣ - و (مأساة جين شور) - ١٧١٤ - و (مأساة الليدي جين غري) - ١٧١٥ - تمتلك خاصية شخصية ، تحمل المؤلف حملا لتضعه

في الصدارة من كتاب المأساة الاغسطينيين • ان كلا من هذه المسرحيات (مأساة مؤنثة) أي الشخصية المحورية بطله بدلا من ان تكون بطلا ، حيث انها مصاغة ليكون التركيز فيها على الاوضاع والمشاهد المشجية • ان راو يعرض براعته التي لا يطاقها الشك ، في استغلال العواطف المهيضة ، كما ان شخصوه تأتني الحياة بطريقة تشنجية اما موهبته في الكتابة فموهبة لطيفة ، ولو لم تكن قوية كل القوة ، في حوارها الذي ينحو نحو الشعر المرسل • مهما يكن من شأن ، فان مسرحياته عموما ، بما فيها من ضعف ونواقص تعد من اجود مسرحيات العصر •

ان اختيار الشيمات الانكليزية والتاريخية اللصيقة بها ، قد امد انواع الدراما المتماثلة بحافز ، يبدو احيانا متأثرا بشكسبير واوتوي ، في السنين اللاحقة • اما السيدة هيود ، فقد حاولت ان تكتب مأساة في موضوع فردريك دوق برنزويك - لونبرغ - ١٧٢٩ - كما كتب امبروز فليبس (البريطاني) - ١٧٢٢ - و (همفري ، دوق كلوسستر) - ١٧٢٣ - كما نسج ارون هل على المنوال نفسه في (ايلفرد) او (الخائنة الجميلة) - ١٧١٠ - وفي (الملك هنري الخامس) او (احتلال فرنسا من قبل الانكليز) - ١٧٢٣ - كما فعل هنري برووك في (غوستافوس فاسا) - ١٧٣٩ - ووليم هافارد في (الملك تشارلس الاول) - ١٧٣٧ - ووليم شرلي في (ادورد الملك الاسود) او (معركة بواكتيه) - ١٧٤٩ - وجون سانت جون في (ماري ، ملكة الاسكوتلنديين) - ١٧٨٩ - وقد اجتذبت هذه المسرحيات ، لاسباب متعددة عددا متزايدا من رواد المسرح ، اكثر مما اجتذبت المسرحيات (الكلاسية) بالمعنى الدقيق من الكلمة • ذلك انها ، في اغلب الاحيان ، ادخلت موضوعات عاطفية وطنية الى الساحة الفنية ، لان عقدها وشخصوها ، كانت اقرب ماتكون الى المتفرجين ، من تلك التي جرت معالجتها ، من خلال الشخصوخ الاسطورية القديمة • اذ انها سمحت ، من حين لحين ، باقحام حركة

متأججة في الفعل المسرحي • ومع ذلك ، لم تستطع اية مسرحية ، من هذا النمط ، ان تتجاوز عنوانها ، لانها لم تنجح في الهيمنة على المسرح الا على مدى تمثيل بعض المسرحيات القليلة •

ان خيبتها ولاشك يمكن ان تعزى الى الاسلوب الذي تبناه الكتاب ، وهذا امر تصح البرهنة عليه ، بالاعتماد على مسرحية واحدة من هذا النمط ، استطاعت بقوتها ان تثير شيئا كثيرا من الاهتمام في وقتها ، ذلك الاهتمام الذي ظل الناس يتذكرونه بعد عهد تجاوز انتاجها بفترة من الزمن • وقد قدم جون هوم مسرحيته (دوغلان) الى جمهور ادنبرة سنة ١٧٥٦ ، مما تسبب في اثاره عاصفة جنونية من الاستحسان • وهنا ، قال بعضهم : ان النصر كان من نصيب شكسبير اسكوتلندي • وفي السنة اللاحقة قدمت المسرحية الى جمهور (كوفيننت غاردن) ومع ان استقبالها لم يكن حماسيا الى الحد السابق ، فان ما تفردت به من مزايا ، اصبح موضوع احترام ، ولذا وضعت المسرحية في الخزين المسرحي ، ليعاد تمثيلها من حين الى حين • ان عمل هوم هذا ، بدأ كأنه جاء ليطنن حاجات العصر ، حين اخذت السروح الرومانسية بالتحرك ، في الوقت الذي مهد الطريق لمسرحية (الذخائر) ليرسي ، وتجارب تشاترتن (الوسيط) (١) • ان اختيار مادة العقدة في (دوغلان) قد يمكن اعتباره اشارة الى بعث الحيوية في الدراما الشعرية الجادة • وكلما امعنا النظر في النص ، سرعان ما ادركنا ان ذلك ليس كذلك • وفي الواقع ، لسنا بحاجة للتحقق من هذا الامر ، من المضي الى ابعد من خطاب (الغريب) الذي لا يحتمل غير تلاوة قصيرة تحتضنها ذاكرة حية ، اذ جاء فيها :

اسمي نورفال ، يرعى والدي ماشيته ، على تلال غامبيا ،
انه راع مقتصد ، يهتم بزيادة دخله ، بدأب ،

(١) النسبة هنا للعصور الوسيطة •

ويسعى ان يحتفظ بي ، انا ابنه الوحيد ، في البيت ،
سمعت بالمعارك ، تلهفت ان اتبع سيدا مقاتلا ، في الحقول ،
وسارعت اليها الى ان تهبني ، مانكره سيدي علي •
وهذا القمر الذي بزغ الليلة الماضية ، مدورا كأنه ترسي ،
لم يكمل دورته ، حين هجمت ، على ضوءه ، عصاة بربرية عاتية •
انحدرت من التلال ، كأنها سيل جارف ، انصب على الوادي ،
لتحتاج ماشيتنا وانعامنا •
فر الرعاة طالبين الخلاص والسلامة ، وبقيت وحدي ،
قوسي منثن ، وكناتي ملأى بالسهام ، الذي كانت تحوم على العدو •
وتستهدفه ، في السبيل التي سلكها ،
ثم هرعت الى اصدقائي ، فالتقيتهم ، خمسين من الرجال المختارين
المتقدمين •
قدت المطاردة ، حتى ادركنا العدو المثلث بالغنائم ،
قاتلنا ، فانتصرنا •

ان هذه الفقرة ، فقرة جيدة جدا ، لو كانت خطبة تلقى في ردهة
استقبال ، بيد ان لغتها خطابية متكلفة • وعلى ذلك ، ففي نطاق هذا الاسلوب
ليس من امل في ابداع دراما ناجحة جادة •

٣ - الاوبرا - البلادية والبانتومايم (التمثيل الصامت) •

ان الاتجاهات المشهدية والاورالية ، في عهد (العودة) قد حظيت
منا بملاحظة وجيزة ، كما القينا نظرة على تطور الاوبرا الايطالية في القرن
الثامن عشر • هذه الحركة المشهدية الاوبرالية ، قد تبدو على خلاف مع
التأثيرات المشدبة ، التي عالجناها ، في الفصل السابق بايجاز ، بيد انه ينبغي
ان تفسر بصفاتها تعبيراً عن الذوق العام المناوئ للتحديدات القاسية التي احتضنها.

الشعراء والنقاد • ان نساء العصر ورجاله ، كانوا يحبون العروض المرئية بشكل واضح ، كما كانت الموسيقى والرقص موضع اجتذابهم • فبعد ما كان ملل الصمت يثقلهم لسماع رتابة المأساة الثقيلة المتواصلة ، كانوا يتوافدون الى متعة الاوبرا ، فيصفقون بحماسة للمغنين والموسيقيين والراقصين الذين يقدمون الفاصل الموسيقي بين بداية العرض المسرحي ونهايته ، في دور العرض •

ان ادراكنا الصحيح للحركات المسرحية في عصر الاوبرا ، ينبغي له ان يكون على صلة مباشرة بشكل المأساة الادعى الى البرود ، ومن ثم لا بد ان ترسم صورة العصر من هذين النمطين من انماط المسرح •

يتوجب علينا هنا ان نلاحظ اربعة انواع من التسلية الشعبية ، النوع الاوبرالي والمسهدي والراقص والمحاكي ، فمنذ عهد (العودة) و (حتى في العصر الاليزابيثي) شكل الرقص جزءا شعبيا لا يتجزأ من التمثيل الدرامي • اذ كانت المسرحيات تنتهي برقصة ما • ومن هنا ، يسعنا ان نتعرف بالسحر الذي كانت الممثلة مول ديفيس تفرضه على الجمهور • ومن اجل تطمين هذا التلهف للرقص ، اقتضى الامر ان يتوسل المشرفون على الفعاليات المسرحية بخدمات سادة الرقص من باريس ، في اواخر القرن السابع عشر ، هؤلاء الذين اصبحوا سمة بارزة معترفا بها في دور العرض • وقد اطلعنا على اسماء بعضهم من الاعلانات الصحفية في اوائل القرن الثامن عشر ، ونستطيع من الاهمية التي عزيت اليهم ، ان ندرك المكانة التي احتلوها في اذهان المتفرجين • كانت فعاليتهم محدودة ، اول الامر ، ولكنهم سرعان ما وجدوا اماكنهم ، في الرقص الايمائي ، حين كانت قصة ماتروى بصمت ، من طريق الحركات التعبيرية، وهنا ، نصل الى بداية التمثيل الصامت ، وهو شكل مسرحي مدين بصفة خاصة الى فعاليات مختلف الفرق الفرنسية والاطالية ، التي كانت تأتي الى جمهور لندن ، بما تحمله من بضاعة فنية •

ومنذ البداية شجعت الكوميديا المرتجلة عرض الفعل والتلميحات على المنصة ولما كان الحوار الفرنسي والايطالي لا يفهم الا من قبل قلة من المتفرجين الانكليز ، فمن الطبيعي ان البراعة البدنية (الفيزيكية) التي تميز بها الكوميديون الاجانب هي التي استحوذت على مسارح لندن ، لحوارهم . ولذلك ، فلا يدهشنا ان نرى ، عندما آن الاوان ، للتجارب المحلية ، التي تحتذي الاسلوب المماثل للاسلوب الاجنبي ، المديرين الانكليز يشجعون تطور التمثيل الذي لا يستخدم الكلمات بحيث يشد الجمهور اليه من طريق الموسيقى والرقص والفعل الصامت والحركات الكوميديية والمشاهد الباذخة ، وحيل الميكانيكيين . وهكذا جاء التمثيل الانكليزي الصامت ، بشكله النموذجي ، ليسر الجمهور ، وبالتدريج ، ليوسع امبراطوريته الفنتازية .

ومع انه يصح القول : ان هذه التمثيليات الصامتة ، لم تستطع اقضاء الدراما الاعتيادية من المنصة ، لانها كانت تؤدي جنبا الى جنب مع الكوميديات القياسية ، والمآسي المماثلة لها . فان توطيد اسسها ، وبالتالي توسيعها ، احداثا تغييرات بارزة في الخزين المسرحي النموذجي ، لانها ، في المقام الاول ، وسعت من رقعة انحلال الذوق الدرامي الاصيل ، كما انها ، ولاريب ، خفضت من مستوى قوة الاستيعاب العامة بالقياس الى الجمهور . كما انها في المقام الثاني ، ركزت تركيزا شديدا على ما يدعى بالمسرحية الهزلية او اللاحقة . وقد لاحظنا سابقا ان المسرحية اللاحقة قد دشنت في انكلترا بظهور مسرحية (خدع سكاين) لاوتوي ، بحيث انها انتشرت انتشارا واسعا ، في السنين الاولى من القرن الثامن عشر ، حتى ان المسرحية الهزلية ذات الفصل الواحد كانت تعرض مع المأساة او الكوميديا جنبا لجنب . ومع ذلك فان هذه المسرحيات كانت تقدم على نحو متقطع ، اذ لم تكن بالضرورة من لواحق المسرحيات الاعتيادية . وبنجاح المسرح الصامت ، اخذ الجمهور يطالب بنوع من التسلية الخفيفة ، بعد وجبة دسمة من المأساة والكوميديا

العاطفية ، واذا لم تقدم مسرحية صامتة ، فان اوبرا — بالادية او مسرحية هزلية كانت تقدم نظرا للطلب الملح عليها • فلم يبد بدعا للجمهور ان يصغي لعذاب لير في الساعة السابعة والنصف ، لكي يضحك ضحكا عاليا من مسرحية صامتة او هزلية في الساعة الثامنة • وبنتيجة ذلك الامر ، فان توطيد المسرحية ، بشكلها الصامت ، لم يساعد على تدني ، وتثبيت المسرحية اللاحقة حسب ، بل ادى ذلك بالدراميين للانغماس في اشكال درامية اوطأ شأنًا يدلًا من اسهامهم في رفد الاعمال الجادة • ان المسرحية الهزلية كانت اجزل عطاء ماديا من مأساة متكاملة • فالكلمات التافهة ، في المسرحية الاوبرالية الصامتة كانت تحقق ارباحا مجزية • ومن هنا ، فالمسرحية الهزلية سيطرت سيطرة تامة على اذهان كتاب المسرح ، اذ ان العديد منهم كلويس ثيوبالد ، الذي حرر اعمال شكسبير ، بما عرف به من اطلاع وتمكن ، عادوا يكتبون قصائد بسيطة حمقاء ، لارضاء مشاهدي العروض الصامتة •

ان عهد المسرح الصامت يتصل اتصالا لصيقا بعهد الاوبرا — بالادية فالاوبرا بالادية — في الاساس — او كما تدعى المهزلة بالادية احيانا هي محاكاة ساخرة ، تضاهي الاوبرا الايطالية • كان الهدف منها هو الاستحواذ على بعض الاهتمام الذي اختص به النمط الايطالي ، وقد استخدمت بغية التأثير لدفع بعض الهجمات الساخرة على الجماعات الكامنة في ذلك الشكل من الفن • ان الاوبرا — بالادية لم تكن مؤهلة للنجاح ، لو لم تكن الارضية ممهدة من قبل الفنانين الموسيقيين المتحمسين • لقد اعتاد الناس على سماع قصة مغناة ، ذلك انهم كانوا يفرحون بسماع قصائدهم البسيطة الاثيرة لديهم ، سواء اكانت شعبية محلية ام ايطالية ، بشرط ان تكون الكلمات جديدة ذكية ، مصاغة في عقدة (تروى بالانكليزية) التي يتمكنون من فهمها ، او (كوميديا) يستطيعون الاستمتاع بها •

ان جون غي ، الكاتب الغريب الاطوار ، هو المسئول عن ابتكار
الاوبرا — البالادية ، من طريق المصادفة • وقد سبق له ، في مسرحيات
درامية مبكرة ، ان تعرض لمشاربه ، التي كانت كامنة في مجالاته الغريبة
الساخرة • ف (الموهوكيون) التي وصفت بانها (هزلية كوميدية مأساوية)
التي طبعت في سنة ١٧١٢ صممت ، بقصد التفكه والسخرية من الحماقات
والشرور التي زامنت عصره • اما المسرحية المتميزة المعنونة (ماذا تدعوها)
— ١٧١٥ — فهي تشير ، بعنوانها ، الى الاسلوب المختلط الذي كان غي
يسر به • على اية حال ، ما ان كتب غي (اوبرا الشحاذ) حتى انشال عليه
النجاح بشكل مباشر ودائم • وحين قدمت هذه المسرحية الموسيقية في
مسرح (لنكن ان فيلدز) الصغير سنة ١٧٢٨ ، تقاطرت عليها نخبة من
سكان لندن ، لمشاهدتها ، ذلك ان عرضها لمدة شهر ، قد ضرب رقما قياسيا
ظل يتذكره المشاهدون لامتد طويل • ان نصرها الكاسح مرده جودة الشكل
وبراعة غي • انه ، في الواقع ، قدم الى جمهور العصر ، شيئا يمكن ان يدعى
الfantasy العقلانية • ان شكسبير ، في (حلم ليلة منتصف الصيف) بمنطلقها
من غابة داكنة وخلفية عتيقة الطراز ، ومزجها بين الجنيات والعشاق
والصناع ، قدمت لنا Fantasy عاطفية ، بينما الزمن في (اوبرا الشحاذ) ، من
حيث الفعل ، زمن معاصر ، وشخصها اوغاد ومتشردون ، مرحون ومغالون
وبذلك استطاع غي ان يبدع عالما Fantasy جديدا ، خاصا به • تصرخ بولي :
(اين زوجي العزيز؟) لتستطرد : (هل كانت الانشطة مهيئة لرقبته ؟ اواه،
دعني ارمي ذراعي حوله (حول عنقه) لاختنقه بحبي • لماذا تتحول غني ؟
انا بولي زوجتك •

مكهيث : اكان ، في الوجود ، وغد تعس مثلي ؟

لوسي : هل كان ، في الوجود ، وغد كهذا ؟

بولسي : اواه ، هذا افترقنا ، اخذت ! سجننت ! حوكت ، شنت ! ما اقسى
هذا التأمل ! ساظل بجانبك حتى الموت • ليس من قوة تستطيع
ان تفصلك عن زوجتك العزيزة • ماذا يعني حبي ؟ لا كلمة
طيبة ! لا نظرة رحيمة •

تصور ماتعانيه زوجتك بولي ، حين تراك في هذا الوضع •
هكذا السنونو ، الباحث عن فريسته ،
يجد نفسه سجينا في قفص ،

وقرينته تنوح وتبكي ،
وتذوب اسى وحسرة ، في الخارج ،
وعشاقها يضجون حولها ، دون ان تلتفت اليهم ،
المسكينة مسلووبة الروح ، لان روحها مع قرينها •
ثم تتشاجر لوسي وبولي حول الرجل التعس :

لوسي : أنت متزوج من امرأة اخرى ؟ ايها الغول اعندك زوجتان ؟
مكهيت : لو تستطيع السنة النساء ان تتوقف لحظة طلبا للجواب • اذن
استمعي لي •

لوسي : لن افعل • اللحم والدم لا يستطيعان ان يحتملا ما اعتدت عليه •
بولي : اينبغي الا ادعي بانك لي ؟ العدل نفسه يقتضيني الكلام •
مكهيت : ما كان اسعدني ، لو اكون مع واحدة ،

حيث الساحرة العزيزة الاخرى بعيدة ،

اما وانتما الاثنان تكايداني ،

فاني لن اتفوه بكلمة واحدة مع أي منكما •

ها نحن الان بما تبعته (اوبرا الشحاذ) من مسرة فرح مع الجمهور بعد.
انقضاء مئتي سنة ، على اول تمثيل لها ، اذ نستطيع ان نتصور الاثارة التي
عمت الجمهور في انتاج سنة ١٧٢٨ •

لم يتمكن غي ، لسوء الحظ ، من تكرار انتصاره الاول • اما المسرحية
اللاحقة لـ (اوبر الشحاذ) التي اطلق الكاتب عليها اسم (بولي) فقد طبعت،
سنة ١٧٢٩ ، ولكن السلطات تشممت فيها او حاولت تشم تشم نزعات ثورية،
لذلك لم تظهر على المنصة الا بعد سنوات طويلة ، أي في سنة ١٧٧٧ • لم
تكن المسرحية الثانية بارعة الصياغة كسابقتها ، لذلك عجزت عن الاستحواذ
على روحيتها ، ذلك ان العناصر الواقعية غير متمرده ، وتهويماتها غير
متماسكة ، كما يفتقر اسلوبها الى الحماسة المرححة السهلة ، وهي الميزة التي
تفردت بها المسرحية الاخرى • هذا ، في حين ان محاولة غي التالية ، اعني
مسرحية (اخيل) الساخرة — ١٧٣٣ — التي اتخذت الشكل السابق،
نفسه ، لا تستحق كبير اهتمام •

مهما يكن من امر ، فان كتابا اخرين ، جاءوا بعد غي ، طبقوا بحماسة
النوع الدرامي الذي ابتكره • ان الاوبرا — البالادية ، ، ظلت تواكب
مسيرتها ، بأشكال مختلفة ، فسعى العديد من الكتاب الى مضاهاة غي ،
فيما توصل اليه من شعبية وثناء ، الا ان مسرحيات قليلة تمكنت من التفرد
بصفات معينة • وقد هيمنت مشاهد ساخرة ايضا ، كما في (تين وتلي) — ١٧٣٧ —
لهنري كاري ومسرحيته اللاحقة (ماجيري) او (وباء اشد فتكا من
التنين) — ١٧٣٨ — اذ سيطرت مشاهد ساخرة ايضا احيانا ، وحيانا
اتخذت المسرحيات طابعا رعويا كما في (دامون وفيليدا) — ١٧٢٩ —
لكولي سبر و (فلورا) — ١٧٢٩ — لجون هبسلي • نجحت قلة من
المسرحيات ، غير ان اكثريتها تبددت بعد اول تمثيل لها ومن المسرحيات
الناجحة (ديوتا) التي انتجها شيريدان في سنة ١٧٧٥ بعد امد طويل • هنا ،

الشخص مرسومة بذكاء ، كما ان الاغاني جميلة منعمة ، في حين ان الحوار قلما يميل الى البهاتة ، وكثيرا ما يتألق بومضات الفطنة • مهما تكن الحال فان (ديونا) تقدم لنا شكلا من المتعة الدرامية التي ينبغي ان نضعها في نظر الاعتبار ، على نحو منفصل عن الاوبرا - البالادية • هذه المسرحية وسواها ، ك (عذراء الطاحونة) - ١٧٦٥ - لاسحاق بكرستاف ومسرحيته الاخرى (ليونيل وكلاريس) - ١٧٦٨ - تنتظم في نطاق الاوبرا الكوميدية • ومع ان نجاح غي في سنة ١٧٢٨ لا ينفصل عن نجاح شريدان سنة ١٧٧٥ ، فان النجاحين مختلفان ، في اوجه عديدة •

وكما رأينا ، بعد ان كتب غي (اوبرا الشخاذ) اعقبها بـ (اخيل) وهذه المسرحية تذكرنا بالصلة اللصيقة بين الاوبرا - البالادية والمسرحية الكاريكاتيرية الساخرة • واذا كان القرن الثامن عشر شهد مسرحيات كاريكاتيرية ساخرة يعوزها الحس الموسيقي ، فان الدافع لوجودها يماثل الدافع الذي شجع على انبثاق المسرحيات الموسيقية • ففي سنة ١٧٢٨ ، سنة اقتصار غي ، قدم هنري فيلدنغ مسرحيته الاولى (الحب باقنعة عديدة) ومن المحتمل انه قد تأثر بمثال (اوبرا الشخاذ) اذ بعد سنتين قدم مسرحيته المأساوية الساخرة (توم توم) التي اعيد تمثيلها بعد فترة تحت عنوان جديد هو (مأساة المآسي) • اما مسرحية (التدريب) المرحية ، فقد استهدفت ، وفقا لاهداف مؤلفها بكنهام الهجوم على حماقات العصر متمثلة في الاوضاع العابثة واللغة المسطحة والشخص المنسوخة في المآسي • وقد ظلت هذه المسرحية عالقة باذهان الناس مدة طويلة لما فيها من فطنة وقدرة على التغلغل ، سواء في شكلها الاصيل ام في نسختها الاوبرالية - البالادية ، في اخر الامر • وبين مسرحيات فيلدنغ ثمة مسرحيات عديدة استلهمها من المسرح الادبي الساخر • منها ، على سبيل المثال (مأساة كوفينت غاردن) - ١٧٣٢ - و (باسكين) - ١٧٣٦ - و (دك المتداعي) او (فيتون بين النباتات المائية) - ١٧٣٦ - و (السجل التاريخي لسنة ١٧٣٦ - ١٧٣٧ -) ان حس الجمهور الحاد يحرك جميع هذه المسرحيات ،

ذلك ان قراءة مشاهدتها تعطينا صورة حية لما كان يحدث في المسرح في غضون تلك السنوات • ففي (باسكين) مثلا ، يعرض لنا الشاعر المأساوي الاحمق في المسرح ، يرافقه سنيرويل الناقد ، وهو يراقب التدريب على مسرحيته الجديدة • وفي هذه الاثناء تجري معركة على المنصة ، حتى تنزل الستارة يقول الكاتب المسرحي ، بعد ان يتألق في ملبسه :

حسنا ، حسنا ، سيد سنيرويل ، ارى اننا عدنا الى معركة مناسبة ،
الامر الآخر •

سنيرويل : في الواقع ، استطيع ان اقول : اني لم ار افضل منها •
فست : يبدو انك ، ياسيد سنيرويل ، لم تستحسن هذه المعركة كثيرا •
سنيرويل : ليس في مستطاعي ، ان اكون اعظم معجب بهذا القسم من المأساة ،
وانا اقر ان خيالي يمكن ان يستوعب فكرة المعركة من الصلة البارعة
بها اكثر مما يقتضيه هذا العرض ، لان ذهني غير قادر على توسيع
المسرح الى مجال ارحب • وهو ليس قادرا على مضاعفة العدد الى
عدة الوف •

فست : اواه ، انا خادمك المتواضع ، ان نحن كتبنا لارضائك وارضاء حفنة
من الآخرين ، فمن سيدفع تكاليف دار العرض ؟ سيدي ، ان كان
الجمهور قانعا بمعركة او بمزكتين بدلا من العروض الرائعة الفريدة،
التي يسمونها ترفيهاات •

سنيرويل : ارجوك ، سيد فستيان ، كيف يطلقون اسم ترفيهاات على هزلياتهم
الصامتة ؟

فست : سيدي ، أقسم بانهم يفعلون ذلك بسبب تواضعهم الخاص ، بعد
ان تعب الجمهور من اعمال شكسبير وجونسن وفانبره وآخرين،
انهم يتمتعون باحدى هذه المسرحيات الصامتة ، لان سيد دار العرض

واثنين او ثلاثة من الرسامين ، وحفنة من اساتذة الرقص هم المؤلفون •
لست بحاجة ان اخبرك بما تعنيه هذه الترفيحات ، لانك شاهدتها ،
ولكني كثيرا ماتعجبت كيف يمكن لاي مخلوق له ادراك انساني ،
ان يجلس ثلاث ساعات اضافية ، بعد تمتعه باتتاجات عبقرية عظيمة
لمدة ثلاث ساعات ، ليرى بعضهم يتراكم هنا وهناك على المنصة ،
دوئما مقطع منطوق ، وكل ماهناك تلاعب بالحيل المشعوذة ••• وفي
مقابل ذلك ، لاتدفع المدينة ، ياسيدي ، مبالغ اضافية حسب ، بل
تفقد القسم الاكبر من افضل الكتاب ، من اجل فسخ المجال للهزليات
المارة الذكر •

سنير : هذه هي الحقيقة كل الحقيقة ، لقد سمعت المئات يقولون الشيء نفسه
من الذين لم يتقاعسوا قط من الحضور لمشاهدة مثل تلك المسرحيات •

فست : وبينما يحدث هذا الامر ، فانهم يفرضون اية تسلية على المدينة التي
يختارونها ، على الرغم منها ، (ينهض شبح الحس السليم) بالشيطان
ايها السيدة ، مامعنى هذا كله ؟ لقد تركت مشهدا ، لم يضارعه في
السقم مشهد اخر ، بالقياس الى شبحك الذي يظهر قبل ان يتم قتلك •

الشبح : سيدي ، ارجو المَعذرة ، لقد كانت المعركة سريعة الى حد اني
نسيت ان اتى لاقتل نفسي •

فست : حسنا ، دعني انفض غبار الطحين من وجهك اذن ، والان ، اذا
شئت اعد التدريب على المشهد ، احذر من الوقوع في هذا الغلط مرة
ثانية ، لان ذلك سيقضي على المسرحية • اذهب الى احدى زوايا
المشهد ، ثم تقدم ، كأنك خسرت المعركة •

الشبح : ها هو شبح الحس السليم يظهر •

فست : سيدتي ، اخبرك انه ليس بشبح ، فانت لم تقتلي •

الشبيح: انا مخذول ، متروك ، الى اين اطيّر ، المعركة خاسرة ، وكذا جميع
اصدقائي [يدخل شاعر]

الشاعر: سيدتي ، ليس الامر كذلك ، اذ مازال لديك صديق واحد .
الشبيح : لماذا ، من انت ؟

الشاعر : سيدتي ، انا شاعر .

الشبيح : مهما تكن ، ان كنت صديق التعاسة ، فان الحسن السليم يرفضك .
الشاعر : لقد قضي علي ، لاني كنت عدوك ، ومع ذلك ، حاولت اكتساب
صداقتك بكل ما عندي من فن .

الشبيح : ايها الاحمق ، قضي عليك ، لانك لم تتظاهر بصداقتك لي ، ولو
تجاسرت ان تتنكر لي تماما ، كما فعل ثرومبو ، شأنك شأن الاوبرا
او التمثيل الصامت ، باحتضان قضية الجهل علنا ، لتمكنت ان
تنال النجاح المنشود . الا ان الرجال لا يهتمون حتى بالتظاهر امامي .
الشاعر : اذن خذي تذكرة من اجلي الليلة .

الشبيح : سأفعل اكثر من ذلك ، لان الحسن السليم سيظل بعيدا من بيتك
كيلا تهلك .

الشاعر : ماذا تقولين ؟ قسما بروحي ، لم تمثل مسرحية قط افضل من هذه
المسرحية ، وبما انك تجاسرت على تأنيبي على هذه الشاكلة ، فاني
سأكرس مسرحيتي للجهل ، وسأسميها الحسن السليم .

نعم سألبسها ابهتك ، احلف ان الجهل يعرف ما لا يعرفه العالم
كله .

لا يسعنا العثور على تعليق افضل من هذا التعليق على الشؤون
المسرحية في ذلك العصر . ومع ما في هذا التعليق من مبالغة ساخرة ، فان فيه
الشيء الكثير من الصدق .

ان شكل المسرحية الساخرة ، التي تعتمد المحاكاة ، يعود ، جزئيا ، الى محاولات فيلدنغ ، وقد اثبت شعبيته في منتصف القرن الثامن عشر ، الا ان القلائل من تلك المسرحيات يومئذ تجاوزت حدا وسطيا من الجودة • ومن افضلها (كرونتهوثونون هولوغوس) : وهي احسن مأساة مأساوية عرضتها فرقة من المأساويين على نحو مأساوي — ١٦٣٤ — بما فيها السطور الاولى المشهورة :

المشهد : غرفة استقبال في القصر • [يدخل ركدم فنيديوس والديبور وتيفوسكوس فورينو •

ركدم فنيديوس : الديبور وتيفوسكوس فورينو ، اين تركت كرونتهوثونون هولوغوس ؟

مهما تكن الحال ، فهذه مسرحية قصيرة لا تنغمس في هجاء ذكي ، بل في مجرد مبالغة • اما (الناقد) او (التدريب على مأساة) — ١٧٧٩ — فهي تحتوي على الشخصية المعروفة بـ (بف) الذي استطاع ان يحول فن الاعلان الى قاعدة منظمة واسلوب علمي ، فهو يصرخ في وجه سنير الذي يضع امامه الاسئلة قائلا :

سيدي ، انك جاهل جدا ، اخشى ان اقول ذلك • نعم سيدي ، ان الاعلان على انواع : ، منها المباشر والاولي وغير المباشر والمتواطىء ، والمكتوي أي الاعلان من طريق الاشارة ، انها جميعا تتخذ ، حسب مقتضى الظروف ، اشكالا متعددة تتمثل في الرسالة الى المحرر والنكتة من حين الى حين ، والنقد غير المتحيز ، والملاحظات التي يوجهها المراسل ، والاعلان الصادر عن الحزب •

سنير : استطيع ان استوعب الاعلان المباشر —

بف : نعم، هذا شيء ميسور - فمثلا ، ثمة كوميديا جديدة او مهزلة ، على وشك الانتاج في احد المسارح ، (مع ان الانتاج الذي يتوجب تقديمه ، لم يصل الى النصف) وليكن المؤلف فرضا ، السيد سماتر او السيد دابر ، او أي صديق من اصدقائي حسنا قبل يوم من تمثيل المسرحية ، اكتب تقريرا عن كيفية استقبال الجمهور لها ، ذلك اني تسلمت العقدة من المؤلف ، فما علي الا ان اضيف الشخص، راسما اياها بقوة وتمكن بالوان بارعة ، من يد استاذ قدير ، الفكاهة اصيلة ، والابتكار منجم غني ، والحوار دقيق ونظيف ، ثم اعود الى التمثيل . السيد دود كان عظيما في دور السير هاري ، ان الممثل كان واعيا ، شامل القدرة ، وربما السيد بالمر لم يظهر قط على المنصة ، كما ظهر في شخصية العقيد ، ولكن اللغة عاجزة عن انصاف السيد كنك . انه ، في الواقع ، كان يستحق من عواصف الهتاف ، اكثر مما استطاع ان يحوز عليه من جمهور رائع ، مترو في احكامه . اما بالقياس الى المشاهد ، فان عجائب قوة قلم السيد دي لوثربرغ، جرى الاعتراف بها ، على نحو شمولي ! وبالايجاز ، نحن مقصرون، اذ على من نضفي اشد اعجابنا على ، عبقرية المؤلف التي لم يسبق مثيل لها - كرم المديرين واهتمامهم الكبير - قدرات الرسام المدهشة-او الجهود الفائقة التي بذلها الممثلون ؟

سنير : سيدي ، هذا امر حسن جدا .

بف : لكن ذلك كله يظل متواضعا ، بالنسبة الى ما فعل .

ان هذه المقتطفات تساعدنا على الاشارة الى شرور العصر ومناقبه .

٤ - نمو المسرحية العاطفية الانفعالية

في مجال المأساة ، يكمن الضعف الرئيس ، في انتفاء التوجه الصريح ، وربما يقال ذلك بالقياس الى مجال الكوميديا . ان كوميديا السلوك التي انجبت لنا اثيرج وويتشرلي وكونكريف ، سرعان ما انحطت وتهاوت ، حين تسلمها فاركهار وفانبره . ان القلائل من الدراميين ، كتشارلس برنابي والسيدة سينتلفر ، حاولوا الحفاظ على روحها الحية ، غير انها فقدت قوتها الاصيله اذ لم تستطع ان تبقي على نغمتها المشدبة الرقيقة اللامبالية ، كما كانت الحال اثناء السنوات الماضية .

فبدلا من الفطنة الذكية ، والحديث المركز ، اصبح التعبير عن النزعة الاخلاقية ، الهدف الرئيس لكتاب المسرح . حتى انهم احيانا ، لم يكونوا متأهبين لتجاوز التفوه بملاحظات تافهة ، ذوات النية الحسنة . وحيانا ، كانوا يتقدمون الى امام ، شارحين مفاهيم اجتماعية ، معلنين عن (رسائل) كبرى ، وحيانا اخرى ، كانوا منهمكين ، في تقديم اراء انسانية ، مشجعين الشفقة على (المعذبين) من الناس .

وفي ملاحظتنا لهذا التطور في الدراما ، لابد لنا ان نضع في نظر الاعتبار رأيين . فمن جهة ، نحن مساقون لنأسف على ما في تأثير هذه الدراما من عواقب في روح الكوميديا ، وما كانت المشاهد المضحكة المبكية تفرضه من قيد ثقيل على المسرح . ومن جهة اخرى ، نحن مضطرون الى الاقرار ، ان شرا او خيرا بان هذه الدراما ، قد مهدت السبيل لامكانات جديدة عديدة امام الكتاب المسرحيين ، اذ انها ، في الواقع ، انجبت مسرحية من نمط جديد كل الجودة ، بحيث يمكن ان نعدّها السلف للأعمال الدرامية النموذجية في عصرنا . قد نأسف انه لم يظهر قط اثيرج اخر او كونكريف اخر ، دونما تبعات اخلاقية ، لان كلا منهما كان على جهل بها . ولكننا ، في الوقت نفسه ، ينبغي لنا ان نعترف بالانسانية الجديدة ، وان نقر بالمشكلات الاجتماعية ، وبالجهد

المبذول لجعل المسرح معبرا عن القضايا الاجتماعية العديدة ، بطريقته الخاصة ، تلك القضايا التي تواجه افراد الجمهور ، باعتبارها استجابة محتمة لما جرى من قبل من امور •

ان القوة المحركة للكوميديا القديمة ، قد وصلت الى ذروتها بمجيء كونكريف ، ولكنها تلاشت بعده • ولكن المسرحيات الجادة ، سواء اكانت بطولية ، ام لم تكن ، لم تستطع الا ان تقدم الشيء القليل الى الجمهور ، مما له صلة به • اما المتفرجون ، من الطبقة الوسطى الجديدة ، فكانوا يرغبون في ان يروا مصالحهم منعكسة على منصة المسرح • فقد وجدوا انفسهم في المآسي في عالم غريب ، مكلف ، الى حد انه كان يفتقد الى فضيلة الاثارة • اما في الكوميديا ، فكانوا يجدون من الصعوبة ان يتحركوا بين مشاهد النبالة التي كانوا ميالين الى ادائها في دخيلة انفسهم • ان ماكانوا يسعون اليه ، مما يتقدم به الدراميون العاطفيون ، كان نوعا وسطا يؤطر المسرحية المطروحة ، بما فيها من مشاهد كوميدية احيانا ، في تبادل مع مسرحيات جادة ، فيها تعليقات خفيفة على مايجري في العالم المحيط بها •

ان هذه النزعة العاطفية يمكن اقتفاء اثارها حتى اوائل ثمانينات القرن السابع عشر ويبدو محتملا ان الاهتمام السياسي في غضون الايام الاخيرة من حكم تشارلس الثاني ، وعهد جيمس الثاني ، وما اعقبها من انتفاضة هو المسئول عن تحول بثورة المكائد المسرحية الى المشاهد الاكثر جدية • ذلك ان الاضطرابات السياسية ، حملت الناس على التفكير في مشكلات الحكم والدين ، ومن هذا المجال انتقلوا بصورة طبيعية الى اخذ مشكلات الحياة الاجتماعية العامة بنظر الاعتبار • فالتفكير بمشكلات الحياة توافق مع تطور رد الفعل ازاء تجاوزات بلاط ستيوارت ، فتحركت هاتان القوتان متكاتفتين الى امام بسرعة • ان لمسات من هذا النوع التأملية ، زحفت الى الكوميديات والمآسي ، فرجال من امثال توماس دوري ونساء من اضراب

السيدة بين ، اخذوا يدخلون الى مسرحياتهم ثيمات تعرض شعورهم بالصعوبات المتأنية من مواصفات العصر الاجتماعية • حتى ان شادويل نفسه احس بوطأة العصر ، فعبر عن ذلك الاحساس في انتاجاته المتأخرة • ومن الطبيعي ، ينبغي لنا ان ندرك ان هذه الاتجاهات جميعا ، كانت قبل ١٧٠٠ اتجاهات تجريبية، الى حد لم ينجز شيء ما الى نهاية القرن ، سوى تقديم ملاحظة (اخلاقية) ضمن المسرحيات وعقدها ، من حين الى اخر ، مما كان له مساس ، بالدرجة الاولى ، بالعروض الفاضحة للمطارحات الغرامية • ان مسرحية (تحول الحب الاخير) النموذجية — ١٦٩٦ — لكولي سبر ، تقدم لنا كاتبا مسرحيا يرغب في اظهار نفسه ، على انه متلهف لارضاء الاذواق الشعبية • هنا ، نجد افضل ما في عالمين مختلفين • فقد استغلت الشخصيات الكوميديّة المنحلة ، التي تواكبها ثيمات من الكوميديا القديمة استغلالا حرا • بحيث ان المؤلف يمضي قدما ليشير الى المشاهدين ان بطله (فاسق داعر) في مجرى الفصول الاربعة الاولى ، وحين يحل الفصل الخامس ، نجد انفسنا مغتبطين بخاتمة متكلفة ، حيث يعد النبيل الخاطيء باصلاح سلوكه • وهكذا ، يصبح المتفرجون سعداء ، ويسر المصلحون ، لان الفضيلة تنتصر في اخر المطاف • ان محبي المتعة ، كانوا راغبين في تقبل التحول غير المعقول ، لاشيء الا من اجل المكائد اللامبالية ، والحوار الرخو المتمثلين في المشاهد السابقة •

وفي السنوات التالية ، اخذ سبر واخرون يتفادون المسرحيات الاتقالية المماثلة ، ومن هنا ، فان هذا التطور البارز ، كان يتوجه الى تلطيف النزعة الانحلالية ، وتركيز الانتباه على الالوضاع الكوميديّة ، والتوكيد على نقاط الضعف المألوفة ، بدلا من الاهتمام بالمكائد • ان مسرحية سبر (ستفعل ولن تفعل) — ١٧٠٢ — و (النبيل المزدوج) او (شفاء السيدة المريضة) — ١٧٠٧ — و (رهان السيدة الاخير) او (استياء الزوجة) — ١٧٠٧ — و (الرفض) او

(فلسفة السيدات) ١٧٢١ - ان هذه المسرحيات تتفق معا على سخافة النساء وتكلفهن وحماسة عشاقهن • يمكن ان نعتبر هذه المسرحيات ، بمعنى من المعاني ، نوعا من المسرحيات (الاثوية) في موازاة (المأساة الاثوية) المعاصرة • اذ اصبحت البطلات ارفع شأنًا من الابطال ، كما اصبح الجو (ارق خلقا) • فلم تعد فطنة ذكية كفطنة كونكريف، ظاهرة في المشاهد، كما تبدد غنى مسرحية التهويمات • وبدلا من ذلك ، تعرض علينا حماقات مألوفة ، ومسرات جسورة تنطلق من المدينة • هنا نرى الرجال والنساء يتبادلون المصالح والعلاقات • الاوائل يصبحون عشاقا لايتمادون على الهجاء او النكتة المقذعة ، بل على المظاهر بما فيها من شعر مستعار واوشحة ، اما الاخريات ، فانهن اقل ذكاء من اخواتهن ، في عهد العودة ، لانهن يقضين حياتهن في تفاهات • وبين هذا الضرب من المسرحيات ظهرت مسرحيات اخرى على خلاف معها بعض الشيء ، بدت فيها العاطفية الانفعالية بارزة بوضوح • ومن اهمها اعمال السير رتشارد ستيل ، الكاتب في (سبكتير) ومؤلف المسرحية التأملية الجادة (البطل المسيحي) • كانت ميول ستيل ، على الرغم من حياته اللامبالية منجازه بكليتها الى الاخلاق الفاضلة • اذ كان يؤمن بالسعادة المنزلية والحب الوفي وطيبة القلب الانساني • ولذا ، فليس غريبا ان نجد في كوميدياته الاربع (الجنابة) او (الحزن وفق الموظفة) - ١٧٠١ - و (العاشق الكاذب) او (صداقة السيدات) - ١٧٠٣ - و (الزوج العطوف) او (الحمقى الكيسون) - ١٧٠٥ - و (العشاق الواعون) - ١٧٢٢ - ما يشير الى مسعاه للتعبير عن تأمله المخلص الاصيل في الحياة اذ يرينا في اولى مسرحياته كرهه للرياء الذي تفصح عنه شخوصه كما هي الحال مع الليدي هاريوت والخادم العجوز الوفي ترستي • وفي (العاشق الكاذب) يبرز مقتته للمبارزة بروزا جليا • اما قضية الفضيلة المنزلية فتحتل مكانها في ذهنه في (الزوج العطوف) اما في (العشاق الواعون) وهي افضل

مسرحياته ، فيطور ثيمة عاطفية ، تميل بنا بعيدا عن المسرح الكوميدي .
هنا ، يعرض البطل الصغير بيفل ، وهو على وشك الزواج من لوسيندا ابنة
سيلاند . غير انه يلتقي بفتاة مجهولة ، اسمها انديانا ، فيصادقها وفي آخر
الامر يقع في شباك حبها . وخلافا للشبان المتحللين ، في العهود السابقة ، لم
يحاول ان يخون هذه الفتاة ، ولم يسع كي يتزوجها دون مرضاة والده . ولوقت
ماتكاد المسرحية تبدو على وشك النهاية التعسة ، الى ان يكتشف سيلاند
ان انديانا هي ابنته . ربما تستدعي الخاتمة المتكلفة ابتسامة متعالية من
القراء المحدثين ، الا ان الحوار متين ، والشخص مرسوم ببراعة ،
والاوضاع مرتبة ترتيبا ذكيا .

من البداهة ان مسرحية كـ (العشاق الواعون) ستمضي قدما لتتخذ
شكلا دراميا متميزا عما يعنيه مصطلح (كوميديا) . ان هذا الشكل الجديد
اصبح العلامة البارزة التي تتفرد بها التطورات العاطفية في السنوات الاخيرة
من ذلك القرن . ان الكوميديات المختلطة ، كما هي الحال مع (المقامر)
- ١٧٠٥ - للسيدة سنتليفر ، بهجومها على المقامرة ، و (المرأة الماكرة)
١٧١٧ - لوليم تافيرنر ، بما فيها من تأملات اخلاقية ، تشكل ، ولاريب
مجمل الكتابات الدرامية في هذه الفترة ، ولكن الاسلوب الذي تمثل في
اخر عمل لسنتيل ، قدر له ان يصبح اسلوبا متميزا ، وفي مضيه قدما ، وقت تحت
التأثير الاجنبي على نحو بارز . وفي باريس ، كان العديد من كتاب المسرح
مشغولين ، في هذا الوقت ، بتشجيع مثل هذا الاتجاه ، كما رأينا ذلك في
مسارح لندن ، ومع انهم قد استعانوا بمساعدة كبيرة كالتي كان يجري مثلها
في انكلترا يومئذ ، فانهم قدموا اسهامات متميزة في هذا الشأن . وعوضا
عن اضعاف تخريجات اخلاقية وبيانات سلوكية فاضلة على انواع من
الكوميديات السابقة ، بدأوا يحلمون بنوع درامي جديد كل الجودة ،
جدير بان يتخذ مكانته جنبا لجنب مع الانواع الدرامية الاخرى ، التي

بجلها الكلاسيون القدماء مفهوما وممارسة • صحيح ان التعبير الشكلي لهذا التناول النقدي الجديد ، لم يظهر ، الى ان فسر ديدرو وبومارشيه في الخمسينات والستينات من القرن ، الا ان المفهوم الخاص بذلك النوع الجديد من الدراما ، قد كان له وجود ، قبل عدة عقود من الزمن • ومن هنا ، يصح الاهتمام بما حدث في سنة ١٧٣٢ ، عندما ظهرت مسرحية (الفيلسوف المتزوج) لجون كيلى ، لانها اول اقتباس لمسرحية فرنسية عاطفية باللغة الانكليزية ، والتي استهدفت بنوع خاص ، انجاز ما كان يدعى مؤخرًا (الكوميديا الجادة) •

كان على التطور المتكامل للمسرحية العاطفية في انكلترا ، ان يظل منتظرا عدة سنوات ، الى ظهور رجلين هما هك كيلى ورتشارد كمبرلاند، اللذان شغلا نفسيهما ببذر بذور هذا النمط من العمل المسرحي ، في مزاجه المحدد • كيلى ، بين الاثنيين ، اشد لصوقا من كمبرلاند بالتقاليد المحلية القديمة ، فمثلا ، مسرحية (مدرسة للزوجات) — ١٧٧٣ — مستندة بصورة واضحة الى النمط القديم المعروف بالكوميديا (اللطيفة) • وفي الوقت نفسه ، فان تركيزه على فضائل المحبة الطبيعية وعلى شرو المواقف الاجتماعية يقضي هذه الاشكال القديمة الى اجواء مختلفة تماما • فالتوكيد على الشروع التي تعتبر سابقا مناسبة للضحك ، اخذت تستدعي الان الادانة وبنتيجة ذلك ، حلت الجدية محل الضحك • ففي (الرقعة الزائفة) — ١٧٦٨ — التي كانت من الانتصارات البارزة ، والتي هزل لها المتفرجون تهليلا عاصفا والتي قرأت بنهم في البيوت ، كادت بطلتان تصلان الى تحطيم حياتيهما ، لانهما كاتتا مياالتين ، للتضحية بما يمليه قلباهما ، نزولا عند متطلبات المجتمع ، ولم يكن من المتيسر الوصول الى الخاتمة السعيدة ، الا بظهور نبيل مناوىء للاعراف الاجتماعية ، مستلهم للحوافز العاطفية ، جرىء في عرضه للطبيعة والدفاع عن قضيتها • وعلى الشاكلة نفسها ، فان مسرحية (كلمة الحكماء) — ١٧٧٠ —

تعرض سعادة فتاة معرضة للخطر، لان اباهما يصر على تزويجها من رجل يختاره، وفي النهاية ، تأتي البسمات في اعقاب الدموع ، لان العريس المقترح يخفي في نفسه قلبا طيب السريرة، وحنونا عاطفيا، تحت مظهره المسرف في الاناقة ، بحيث يكون مستعدا بشهامة ان يطلق سراح عروسته المحتملة .

وبتشكيل هذه الاوضاع ، حاول كيللي وزملاؤه ان يكونوا (واقعيين) ولكنهم ، في الواقع ، كانوا يفرضون على المسرح الحوار الخاوي ، والمتكلف المضحك . فمثلا تصرخ البطلة (اواه ، سير جورج) حين قررت ان تفصح عن عواطفها الحقيقية ، بالنسبة الى الرجل الذي لم تكن تحبه ، على الوجه الاتي :

اواه سير جورج ، دعني اناشد عظمة انسانيتك ، ضد استيلائي المسبق على قلبك . انت ترى امامك مخلوقة صغيرة تعيسة ، سبق لها ان محضت حبها لغيرك ، انها تتصور مما يشرفها ان تحظى بعواطفك ، دون ان تكون قادرة على رد هذا الجميل .

سير جورج : يؤسفني اشد الاسف ، ياسيديتي ، ان اكون — قلت ايتها السيدة ، ان اكون عاجزا ، بسبب ماانا فيه من ارتباك ، عن معرفة مااستطيع قوله —

الانسة دورمر : سير جورج ، ليس ثمة مناسبة للاعتذارات ، ولو اني اجد نفسي شقية بكثرتها . ولكني اعرف لطف شرفك ، وانا اعتمد على هذا اللطف ضمانا لي . ولكني اناشد المزيد من طيبتك التي هي ضرورية اشد ماتكون الضرورة لسلامتي وسلامة والدي ، وهذا مايجعني اسعى ، بوسيلة مثل هذه ، لكي ارفض يدك ، حتى لا اتعرض للاساءة اليه .

هنا نجد ، في هذه المسرحيات تفرغا ثنائيا غريبا ، يتمثل في رعاية ماهو (طبيعي) وفي الوقت نفسه ، نجد انفسنا ازاء تناول مصطنع ميثوس منه .

هنا نجد ، في هذه المسرحيات تفرغا ثنائيا غريبا ، يتمثل في رعاية ماهو هذه الكتابات ، في مجملها ، تستند الى وسيلتين مسرحيتين • الاولى تكمن في عرض البطل المتحلل اللامبالي ، الذي تعرض اخطاؤه ورذائله ، على انها امور خارجية بالقياس الى طبيعته الاصيله • فمثلا ، في المسرحية الشعبية (الهند الغربي) — ١٧٧١ — البطل رجل حسن الطوية ، لكنه شاب طائش ، فهو بعد ان حاول اغواء البطلة ، يتزوج منها في اخر الامر . مع معرفته بفقرها ، فيصلح نفسه ، على نحو محتمل ، ليتخلص من اوزاره السابقة ، ثم ينال جزاءه ماديا ، بعد ان يكتشف ، في الواقع ، ان عروسته وريثة غنية • اما الاتجاه الاخر في مسرحيات كمبرلاند ، فهو اختياره المدروس لشخصه التي يسبغ عليها شفقتة بسخاء وكرم • ففي احدى المسرحيات ، يسعى الكاتب ليعرض رجلا ارلنديا ، كان ، فيما سبق يشتغل في المسرح باعتباره شخصا مغفلا ، مضحكا ، شعبي السمعة ، ذا قلب حساس • وفي مسرحية اخرى ، يحاول الكاتب ان يفعل الشيء نفسه ، بالنسبة الى شخص اسكوتلندي كوميدي احمق • اما في مسرحيته (اليهودي) — ١٧٩٤ — فانه يعالج بطله شيئا ، معالجة مماثلة • اذ يصبح هذا الانسان المرابي ، بين يديه ، صديقا كريما يعاون المحتاجين والمستضعفين ، فهو ينقذ ابن السير برترام من الخراب وهو الذي يتحرك بين المشاهد ، كأنه رسول رحيم مبعوث من الله • ينبغي لنا ان نظري ، بالتوكيد ، على هدف كمبرلاند ، في كتابته لهذه المسرحية ولكننا لانستطيع ان نتجنب رؤية المسرحية بصفاتها حصيلة امور متكلفة • ذلك ان الهدف الدعائي يقنعه بان يجعل اوضاعه اوضاعا مثيرة للغثيان • في حين تظل شخصه غير حقيقية ، وحواره باهت الصورة ، متكلف الشكل •

لم يظل كيلي وكمبرلاند وحيدين في احكام النوع العاطفي من الانواع المسرحية ، ولم تكن اعمالهما افضل مما انتج اثناء تلك السنين • فمثلا ، كتب ادورد مور مسرحية جيدة التخطيط بعنوان (اللقيط) ومع انها كانت (كوميديا)

فقد صمم لها على نحو مدروس ان (تسرق الدمعة الرحيمة من عيني احدى الجميلات) من خلال معالجة ثيمة (الابوة المجهولة) الامر الذي كان يؤثره الكتاب العاطفيون ، منذ صدور (العاشقون الواعون) وانتهاء بظهور (الهندي الغربي) لكمبرلاند . ان الابن الذي يسعى بتلف عاطفي بحثا عن والده ، او البنت التي ترمى رميا بين احضان الدنيا بلا والدين لايسع اي منهما ان يكون متأكدا من الاستخدام الحر للمناديل في القرن الثامن عشرة ومع ذلك ، فالابتسامة المشكوك فيها قد تواكب هذه الحال . حتى ان توماس هولكروفت ، في زمن متأخر ، قد مضى بالمرحلية العاطفية شوطا بعيدا في هذه الطريق . ذلك ان افضل جهد له متمثلا في (الطريق الى الخراب) - ١٧٩٢ - قد جعل المسرحية زمنا طويلا من المسرحيات الشعبية الاثيرة يعمل فيها البطل (هاري دورتن) على تحطيم نفسه بانغماسه في المقامرة . ومهما يكن من صحبه ، فانه كان يمتلك قلبا حساسا ، لذلك ، فانه يقع فريسة لليأس عندما يعلم ان حماقاته كانت على وشك ان تؤدي بآبيه الى الكارثة . ولذلك يقرر بشهامة ، ان يضحي بنفسه ، عندما يتقدم بطلب الزواج من ارملة عجوز قبيحة غنية . وفي الوقت المناسب ، تستقيم الامور ، فيوفى القلب الطيب حقه من الجزاء . تبدو هذه المسرحية ، في الظاهر ، مثالا اخر من الدراما التي استغلها كتاب اخرون استغلالا جيدا ، الا ان هولكروفت ، كان يختلف اختلافا جذريا عن كيلي وكمبرلاند . وحين يتقدم المتحدث باستهلال المسرحية ، ليوجه خطابه الى الجمهور ، يتظاهر بضياح نسخة المؤلف الاصلية ، لذلك يضطر الى الارتجال ، فيقول ان (المؤلف) :

قد امتطى على عكازة الخطابة والبلاغة ، لا لانه يمتلك لمسة او لمستين مؤلمتين حول بولندا وفرنسا و - الثورة .

انه يقول : ان الفرنسيين والبولنديين وكل انسان ، هم اخواننا .

ان كل الناس ، حتى الزوج الفقراء ، لهم الحق في ان يكونوا احرارا ،
كلهم في ذلك سواسية •

ان الحرية ، في اخر الامر ، هي سيل جارف متنام •
انها ستجرف الكبرياء وستصل الى اكثر المنازل اتضاعاً وشقاء ،
انها الراحة والسعادة والفن والعلم والفطنة والعبقرية ،
انها ستخصب العالم وتجدد الارض القديمة !

هذه الاسطر ، المفروض انها مرتجلة ، تفصح ، في الواقع ، عن هدف
هولكروفت الاصيل •

لقد كان الكاتب يمثل هؤلاء الدراميين العاطفيين ، الذين كانوا ، في
نهاية القرن ، يتعدون عن نشر المبادئ الفاضلة السطحية ، ليغرسوا الافكار
الثورية في الازهان •

لقد قمنا بسفرة طويلة ، في الواقع ، اثناء السنين المئة ، التي شاهدت
اصلاح اولى المسرحيات السلوكية ، على ايدي المصلحين الاوائل •

هـ - احياء الكوميديا الوقتي

من البديهي ، ان الكتاب العاطفيين ، كانوا ، في الاساس ، لايتوجهون
بابصارهم الى الكوميديا ، بل الى (الدراما) • فبدلاً من اثار الضحك ، كانوا
يسعون الى استدراج الدموع ، وعوضاً عن اصطناع المكائد ، كانوا يثيرون
مواقف ميلودرامية ، تاعسة • وفي مقابل النبلاء والسيدات الفطنت ، كانوا
يفضلون البطلات المشجيات والعشاق الجادين • يمكن اضافة اسم (الكوميديا)
على معظم مسرحيات هؤلاء الكتاب • الا انهم لم يكونوا يعيرون اهتمامهم
لتطور الفن الكوميدي •

ومن هنا ، ينبغي لنا الانزعم ان تلك العاطفية كانت مهيمنة هيمنة تامة على خشبة
المسرح • لان المسرحية الهزلية ظلت شعبية في انتشارها • كما اشار العديد

من الدراميين الى حماقات جهود الكتاب العاطفيين • وقد عبر وايتهيد تعبيراً جيد عن الفكرة السائدة يومئذ في مسرحيته (رحلة الى اسكوتلندا) — ١٧٧٠ — ، حين جعل احد شخصوه يعلن بسخرية «ان الفرقة الجيدة ستدرك» ، انه مهما يكن من تأثير المسرحيات العاطفية الاخيرة في الجمهور ، فانها ، على الاقل جعلت الممثلين رجالا شرفاء» ولكوب فقرة متميزة ، في هذا الشأن في مسرحيته (الطابق الاسفل) — ١٧٨٧ — جاء فيها :

ومسي الصغير : ماذا حدث للعقل الحساس ، الرائع ، اين هو لتخفيف وطأة التعاسة ؟

فرنش : انه سيفعل خيراً للناس الاغنياء ، اما الحرفيون فمالهم وللترف •
ومسي الصغير : ان السخاء جزء من عمل الانسان •

فرنش : انه تجارة خاسرة ، لذا فهو لن يكون شغلي الشاغل •

حاول العديدون من الكتاب ، ماوسعتهم المحاولة ، ان يحافظوا على الروح الكوميديّة ، بمختلف الطرائق ، من خلال الهجاء والسخرية والتجربة العملية • وقد كرس صاموئيل فوت نفسه ، وهو الكاتب المسرحي والممثل الخصب ، لكتابة المسرحيات الهزلية المطعمة باللذعات الساخرة ، في الربع الثالث من القرن • ف (الفرسان) — ١٧٤٩ — و (الخطباء) — ١٧٦٢ — و (القاصر) — ١٧٦٠ — والكثرة من المسرحيات المماثلة ، صممت لامتاع المشاهدين ، من طريق اثارة الضحك • اما المسرحيات من اضراب (عذراء باث) — ١٧٧١ — الممثلة في شخصية الانسة لنلي ، التي اصبحت زوجة شيريدان ، وكما كانت الحال بالقياس الى الهجمات على الميثوديين ، فانها كتبت بقصد الامتاع من خلال الموضوعات المحلية • كان عمل فوت خشن الطابع ، متدفق الحرارة ، ومع تلك الخشونة ، فانه حافظ على شيء من الروح القديمة •

اما جورج كولمان المعروف عموما (بالاكبر) تميزا له عن ابنه جورج كولمان (الاصغر) فقد كان عمله على جانب كبير من الاهمية • ومع ان مسرحياته تشتمل على احداث وشخصيات متأثرة بالاسلوب العاطفي ، الا انه آزر باستمرار قضية الضحك ، ساخرا من مشايحي الشفقة •

فمسرحيته (بولي - قرص العسل) - ١٧٦٠ - مسرحية ساخرة ذكية تتناول حماقات العصر ، وتكهن ، في خطوطها العريضة وتعبيراتها الدقيقة بسخرية شيريدان الاشد اناقة في مسرحيته (المتنافسون) • ان اعتراض كولمان على الاسلوب العاطفي يمكن رؤيته بما فيه الكفاية في اختياره لرواية فيلدنغ (توم جونز) لتكون اساس عقدة مسرحيته الطموحة (الزوجة الغيورة) - ١٧٦١ - وهي كوميديا ، كتبت بكفاءة ، على الرغم من افتقارها لفطنة كونكريف المتألقة ، وفق اسلوب كوميديا السلوك • وهذا الاسلوب نفسه هو المهيمن في المسرحية الرائعة (الزواج السري) - ١٧٦٦ - التي كتبت في وقت متأخر بالتعاون مع ديفيد غاريك • ان تصويرها لشخصية اللورد اوغلي في اختمارها وتنفيذها ، وتصوير كوميدي اصيل • فهي تستحق منا ان نتذكرها وفضلا عن ذلك ، فانها تقدم لنا فعلا مدروسا ببراعة ، كما ان فيها سهولة من الحوار الحي الذي يجعلها جديرة باعادة التمثيل ••

ثمة لمسات عاطفية اكثر تبدو في مسرحيات ارثر مورفي • ومع ذلك فان هذا الكاتب لم يكتب سوى ثلاث كوميديات هي : (طريقة الاحتفاظ به) - ١٧٦٠ - و (الجميع مخطئون) - ١٧٦١ - و (اعرف ذهنك الخاص) - ١٧٧٧ - وقد ظهر فيها جهد بارز للحفاظ على سلامة التقاليد الكوميديية وفي حين كان كمبرلاند وكيللي وهولكروفت مشغولين بجعل بطلاتهم التعسات يتكلمن بتعايير بعيدة البعد كله من الاحاديث الاعتيادية ، استطاع الكاتب ، المشار اليه انفا ، ان يقدم سيدته المفعمة بالحياة المعروفة بالليدي بيل ، لتروي جزءا من اغنية غرامية :

نعم ، انا مغرمة ، اعترف بذلك الان •
لقد حطمت كوليا امالي ،
ومع ذلك ، اقسم انني لا استطيع ان اتحدث ،
كيف استطاعت الكارثة السارة ان تجرفني •
ماذا سأهب لمن يحمل ريفيا تعسا على ان يحدثني بذلك الاسلوب • بلندا
حطمت احلامي • ياللساحرة •
الانسة نيفيل : الخيال الخصب نعمة • وانت سعيدة ، يا ليدي بيل •
ليدي بيل : هكذا انا • ولكن الناس لا يتحدثون عني • اني اضيع وقتي •
ليدي جين : لماذا ، ايتها المخلوقة الجسورة ؟ اكره ان اراك تتحدثين بمثل
هذه القحة •
ليدي بيل : احتشام متطرف ، اختي العزيزة • كل هذا الاحتشام ! انا لا
اصطنع الاسرار التي يعرفها العالم كله •
ليدي جين : كيف اصطنع الاسرار ؟
ليدي بيل : لماذا ، ايتها الواثقة بنفسها • سابرهن على ذلك ، بالرغم
منك •
ليدي جين ، ولكن ، ماذا ؟ ماذا ؟ ماذا ستبرهنين ؟
ليدي بيل : سابرهن على انك ستتجاوزين فطنتك الصغيرة سعيا وراء
زوج ما • يا اختي الرزينة ، الهادئة • انسة نيفيل ، ليس من
شاعر اشد تلهفا على نجاح كوميديا جديدة ، وليس من شاعر
اخر اكثر رغبة لان يراها تخيب ، من تلك الفتاة التي سترمي
بنفسها بين احضان اي رجل من الرجال •
وباسلوب مماثل ، سعت السيدة حنة كاولي ، للعمل وفق التقاليد
القديمة • والكاتبة هذه هي مؤلفة نحو عشرين من الكوميديات والهزليات

والمآسي • ومنها (ضربة جسورة لاحد الازواج) - ١٧٨٣ - و (خطة امرأة ساحرة الجمال) - ١٧٨٠ - و (مدرسة لاصحاب اللحي الشهباء) - ١٧٨٦ - كل هذه المسرحيات تتميز بالحيوية ، في مكائدها الذكية الحسنة السبك ، التي تذكرنا بمسرحيات السيدة بين وشخوص السيدة سينتليفر الذين نقلوا الحياة الى المسرح • اما دوربكورت بطل المسرحية الاخيرة ، المذكورة انفا ، فانه شاب وسيم ذكي استطاع ان ينجح في بعث الحياة في شخوص مسرحية من اضراب مسرحيات دوريمانت وميرايل •

ان هذه المسرحيات المختارة من مسرحيات عديدة غيرها ، تبرهن على ان العاطفية ، بالرغم من قوتها ، لاتستطيع ان تقصي الضحك اقضاء تاما عن دور العرض • ان معظم هذه المسرحيات قد نبذت الان ، بسبب انتصارات غولدسمث وشيريدان • الا ان العديد منها ، قد يسر مقترحات لهذين الكاتبين ، فسي افضل اعمالهما المعروفة جيدا ، ومن هنا فكلها تستحق منا ان نتذكرها لمناقبتها الجوهرية • اما اوليفر غولد سمث ، فقد هاجم بهراوته الدراما العاطفية سنة ١٧٥٩ حين نشر مقاله (الحالة الراهنة للتعليم المهذب) • وبعد عقد من الزمن أي في سنة ١٧٦٨ ، ظهر كتابه (الرجل ذو السريرة الطيبة) وفيه وجه سهامه الرائية الى اسلوب كيللي وكمبرلاند واقرانهما • لقد ادرك الجمهور ادراكا تاما ما في هذا العمل من ذكاء • ومع ان اذواق افراد الجمهور ، كانت شديدة الحساسية بحيث انها لم تتقبل بغير اعتراض المشاهد (المتواضعة) التي ادخلها غولدسمث على مسرحيته • واذا ماقرأنا هذه الكوميديات الان ، فلعلنا نخيب في التعرف بالضبط على موضع انحراف غولد سمث عن المعسكر العاطفي • ان الاسطر الختامية تنسج على منوال روحية كمبرلاند • اذ جاء فيها :

هينوو : يا للسنباوات ! كيف لي ان اكون جديرا بكل هذا ؟ كيف لي ان اعبر عن سعادتي وامتناني • ان لحظة كهذه ، جديرة ان تفي حساب عصر من الادراك •

كروكر : حسنا ، ها اني اجد الرضا في كل وجه ، اما اذا شاءت السماء ،
فسنكون في هذا اليوم ، افضل مما سنكون في ثلاثة اشهر •

سيروليم : يا ابن اخي ، من الان فصاعدا ، تعلم ان تحترم نفسك • ذلك ان من
يسعى لان ينال رضا الآخرين ، ستظل سعادته رهينة بهم •

هينود : نعم ، ياسيدي ، ادرك الان ادراكا واضحا ، ما انا فيه من اغلاط
ان غروري ، في محاولتي ارضاء الآخرين تتمثل بتخوفي من
الاساءة الى أي كان ، ووضاعتي في تحييد الحماقة ، كيلا يفتاظ
الحمقى • ومن هنا فساحتفظ بشفتي للمعذبين حقا ، وصادقتي
لمن يستحقها وحيي لمن علمتني اول مرة كيف يمكن ان اكون
سعيدا •

هذا الامر يرينا كيف ان غولد سمث لم يستطع ان يتخلص تماما من
قيود الاسلوب الذي ادانه ، كما يمكن العثور على فقرات مماثلة منتشرة في
المسرحية بأسرها •

ولكننا حين نقبل الى المشاهد المحيطة بمأمر التنفيذ في الفصل الثالث تتوضح
سخرية غولدسمث الذكية بجلاء • يقول اداة القانون المسخرة :

سيدي ، لقد القيت القبض على رجال طيبين من امثالك ، في زمني ، هذا
لا يعني الخط من شأنك • انهم كانوا يستطيعون ان يخسروا اربعين جنيها في
لعبة (الكريج) انا اتحدى المدينة كلها لتريني شخصا افضل مني •• اني
احب رجل ذي قلب رقيق • انا لا اعرف ما اعنيه ، الا انني اتصور نفسي حائزا
على قلب رهيف • ولو جمع ما خسرت ، جراء قلبي ، من اشتات ، لاصبح —
لكن كل ذلك لا يهمني ••• سيدتي ، الانسانية جوهرة • اين منها الذهب • اني
احب الانسانية • قد يقول الناس ، اننا بطريقتنا الخاصة ، نفتقر الى الانسانية
بيد اني سأريك انسانيته هذه اللحظة • ها هو تابعي الصغير فلاينغان ، مع

«زوجته واطفاله الاربعة • يكفيه جنيه او جنيهان • في حين ضعف ذلك المبلغ لا يكفي غيره ، والان ، بما اني لا استطيع ان اريه اي نوع من الانسانية بذاتي اترككم لان تفعلوا ذلك من اجلي ••• سيدي انت رجل ماجد ، لذلك انا على علم بما ستفعل بمالك •

ان (الرجل ذو السريرة الطيبة) لا يمكن ان تعد من المسرحيات الناجحة حقًا • العقدة ، فيها ، تتحرك بصير ، ومعظم الحوار متعكز ، وثمة مشاهد ترينا ان المؤلف لم يستوعب استيعابا تاما مستلزمات المسرح • وقد اصحح هذه النواقص برمتها في مسرحية (هاهي تشي هامتها لتفوز بالغلبة) او (اخطاء الليل) - ١٧٧٣ - ان هذه المسرحية جديدة بشهرتها الطافحة ، فهي تقدم لنا مزيجا متميزا يجمع بين قوى مختلفة • ومن الواضح ، انها مدينة بجزء من الهامها للمدرسة التي كان فاركهار الممثل الاخير لها ، ولكنها ، في الاساس تقترب اكثر مايكون الاقتراب من روحية مسرحيات شكسبير الرومانسية التي نالت ، في ذلك الزمن ، تقديرا لم تنله منذ اوائل القرن السابع عشر • في الواقع ، ان مفهوم هارد كاسل وتوني لمبكن وديغوري والعشاق لايفصح لنا عن تناول ثقافي ذكي ، بل عن ممارسة للفكاهة • هنا نجد الابتسامات البارة اللذعات الدقيقة والحساسية الانسانية اللطيفة ، وهي سمات يتميز بها ذلك المزاج المسرحي • ان توني لمبكن في جوهره ، سليل زملاء فولستاف فهو احمق ، لكنه ذكي فطن ، نحن نضحك منه لحماقاته ، وفي الوقت نفسه ، ندرك ، في اغلب الاحيان ، ان الضحك ، يعود فينصب علينا جميعا • ومع ان خلفية الكوميديا وشخصها ، تبدو بعيدة عن شخص كروزلن واورلاندو وبوتم ودوغبري ، فمن المؤكد ، على ما يظهر ، ان غولد سمث حين كتب مشاهدتها ، كان ينظر الى وراء ، متلهفا ، الى الفترة التي سبقته ينحو مئتي سنة •

ان رتشارد برنسلي شيريدان على اختلافه ، في الشخصية والهدف عن غولد سميث ، باستثناء اتفاقهما ، في الاعتراض على الاسلوب العاطفي ، قد حاول جاهدا ان يحتفظ بالضحك على خشبة المسرح • ومن هنا ، فان اسهاماته في رفد المسرح ، منذ سنة ١٧٧٥ ، كانت غريبة التنوع • وقد اشرنا ، فيما سبق الى الاوبرا الكوميدية (ديونا) — ١٧٧٥ — وفي الوقت ذاته تقريبا ، ظهرت مسرحية (المتنافسون) — ١٧٧٥ — وهي كوميديا ، تبدو فيها تأثيرات متغايرة وهي تعمل معا ليس في هذه المسرحية ما ينبغي بذكريات شكسبيرية ، الا ان تأثير جونسون وكونكريف واضح الوضوح كله • ان الاسماء التي تطلق على العديد من الشخصوس ، كالسير لوسيوس اوترغر والسير انطوني ايسلوت وليديا لاتغوش تعود بنا الى كوميديا (الطبائع) الفكاهية ، وكثير من حوارها يرجع بنا الى اسلوب اواخر القرن السابع عشر • فالتناول للاذواق العاطفية يمكن العثور عليه في مشاهد جوليا — فولاند ، على الرغم من ان الهجاء الموجه الى ليديا يشير الى ادراك شيريدان لزيها • ذلك ان هدفه مقصود منه الاحتفاظ بالمستوى الكوميدي ، ومع ذلك ، فان الاحداث الهزلية مقحمة اقحاما حرا • كل هذا يعني عدم قدرة شيريدان على توجيهه المقصود نحو عمله ، ف (المتنافسون) بالرغم مما فيها من حرارة في طريقة كتابتها ، وبالرغم من شخصياتها التي يتعذر احتذاؤها ، كالسيدة مالا بروب ، لا تقدم لنا كيانا موحدا متماسكا •

اما (مدرسة الفضائح) — ١٧٧٧ — من جهة اخرى ، فهي مسرحية متجانسة تماما • فليس من شيء يعتم الق فطنتها الذكية ، اما العقدة المتشابكة فهي تتحرك ببراعة متكاملة • في حين ان الهجاء المنصب على العنصر العاطفي المعبر عنه بشخصية جوزيف سرفس ، فيتخذ مكانه المناسب • كل شيء جلي جلاء البلور ، والمؤلف لا ينحرف لحظة واحدة عن محاولته لاقتفاء اثرج وكونكريف في استغلال الاهداف الكوميدية التي يتميز بها السلوك الاجتماعي •

ومن سوء الطالع ، ان شيريدان لم يرق الى اضراب تلك الذرا مرة اخرى • اما (الناقد) او (مأساة يعاد التدريب عليها) — ١٧٧٩ — فهي مسرحية ذكية مؤنسة ، ولكنها من نوع المسرح الساخر المقلد ، اما (رحلة السى سكاربورو) — ١٧٧٧ — فمع مافيه من مزايا شخصية ، فهي ليست سوى اقتباس من مسرحية لفانبره ، وحين نصل الى المسرحية الميلودرامية (بيزارو) — ١٧٩٩ — نجد مؤلف (مدرسة الفضائح) وقد نسى تماما المسرح الكوميدي • فكتابة هاتين المسرحيتين ، من قبل الرجل نفسه ، لها دلالاتها الرمزية ، من عدة اوجه • قال شيريدان ، في مسرحيته العظيمة ، كلمته الاخيرة ، بصدد النمط المسرحي ، الذي وصل الى حد الكمال ، في مسرحية (طريق العالم) • بينما في (بيزارو) يكاد يقول كلمته الاولى بشأن ميلودراما القرن التاسع عشر •

٦ - الدراما المنزلية

لقد ولدت الميلودراما من اصناف مسرحية عديدة ، ليس اقلها (المآسي) المنزلية ، التي تكون جزءا من اسهامات الكتاب العاطفيين بالقياس الى المسرح •

المأساة المنزلية ، كما رأينا سابقا ، جرت في العهد الاليزابيثي ، حين جرى انتاج (اردين من فينر شام) و (المرأة التي قتلت برأفة) لكن هذا النوع من الدراما سرعان ما تلاشى ، وسط الحماسة البطولية والبلاغة الكلاسية الزائفة • مهما يكن من امر ، نستطيع ، فيما يقرب من ذلك الوقت ان نتبين البصيص الاول من العاطفية ، فقد ظهرت علامات تشير اليها ، وتعزى الى احيائها • فمسرحية (اليتيم) لاوتوي تركز على شخوص ارسقراطية، لكنها ليست شخوصا ملكية • اما بانكز ، في مسرحياته التاريخية ، فيشدد على الاوضاع (المنزلية) الشجية • ففي مسرحيته (اورونوكو) — ١٦٩٥ — يحاول الجنوبيون ان يجعلوا من بطلهم رئيسا محليا ، اسود البشرة ، يساء

توظيفه • وفي هذه الاعمال وغيرها من الاعمال المماثلة ، التي اعقبتها يمكن ملاحظة امرين • اولهما المحاولة المدروسة لتلطيف الطابع البطولي ، والاسلوب البلاغي ، بغية جعلها اقرب ماتكون الى النمط (الاعتيادي). وثانيهما تطوير فكرة (القدر) وهذا يعود ولاشك الى الشعور ، بان التحول عن الابهة الملكية ، يقتضي وجود عنصر (مأساوي) مهم للتعويض عن تلك الابهة ، كما ان مرده ، جزئيا ، الفرصة المتاحة للاوضاع (الجبرية) المقدمة ، للافصاح عن العواطف الشجية •

وفي غضون السنوات الاولى من القرن الثامن عشر ، يمكننا ان نلاحظ الاحكام البطيء لهذا النمط من المسرحية • ففي سنة ١٧٠٤ ظهرت مسرحية (الاخوة المتنافسون) لكاتب مجهول ، وهي تستند ،على نحو واضح ، الى (اليتيم) وبعد عقدين من الزمن ، في سنة ١٧٢١ ، عاد ارون هل بانظاره الى (مأساة يوركشاير) المبكرة ، وفي (الغلو المهلك) يقدم لنا اولى مسرحيات العصر ، حيث يعالج فيها شخصيات انكليزية ، من الطبقة المتوسطة ، باسلوب (مأساوي) •

وهاتان المسرحيتان وغيرهما تضع الاساس لمسرحية جورج ليلو (تاجر من لندن) او (تاريخ جورج بارنويل) وهي المسرحية التي هيجت مجتمع لندن ، حين انتجت لأول مرة سنة ١٧٣١ ، وظلت مدى سنين طويلة. في الخزين المسرحي • هنا نجد لأول وهلة كاتبا جسورا يجعل بطل مأساته انسانا اعتياديا يتدرب على العمل ، هنا نجده شجاعا بحيث يكتب حوارا جادا ، يكتب نثرا • صحيح ان مثل هذا النثر لم يكن نثرا متكلفا باسلوبه. بل انه متأثر اشد التأثر بالشعر المرسل الا ان العم ، حين يدخل ، ينجي نفسه مناجاة تكاد تكون مسموعة ، في العديد من المسرحيات المعاصرة ، حيث يقول :

(لو كنت اؤمن بالخرافات ، لما كنت اخشى من خطر ، يحوم حولي ،
دون ان اراه ، او من موت يتقرب الي • ان سوداوية ثقيلة تضرب روحي ،
خيالي مفعم باشكال مفزعة من القبور المربعة ، وباجسام غيرها الموت ، حين
تستطيع السيماء الشجية ان تجتذب العين الباكية وان تفعم الروح المتألمة
بالحزن والخوف والامتعاض • سأستغرق في التفكير • الرجل الحكيم
يعد نفسه للموت ، بان يجعله مألوفاً لذهنه • ان التأمّلات القوية اذا امسكت
بالمرأة وقربتها الى النظر ، واذا ما امعن الاحياء النظر في الاموات ، ورأوا
ذواتهم في المستقبل ، فكيف سيكون موقف العاطفة الجامحة ، والرغبة
الطافحة ، من هذه الرؤية ، وقد اصاب المرض او التلاشي كلا منهم !
ان الذهن لا يكاد يتحرك ، والدم المتخثر البارد يسري ببطء في الشرايين ،
كأن لاحتراك فيها شأنه شأن موضوع مهيب تتناوله افكارنا • نحن في العالم
الراهن ، ما ينبغي ان نكون عليه في العالم الآخر ، الى ان يوقظ حب
الاستطلاع الروح فيجعلها تجد بحثاً عن شيء ما •)

ان هذا الاسلوب لايهيمن على المسرحية برمتها حسب ، بل على
كل مناجاة فيها كذلك • حتى ان الحوار يتخذ طابع مسرحية ساخرة.
مقلدة • ومما ينبغي لنا تذكره ، ان نشر ليلو ، كان في سنة ١٧٣١ بدعة
جديدة ، وانه كان يبدو لجمهور ذلك العصر (واقعا) قد جيء به الى خشبة
المسرح • بكى الجمهور ، واخذ الادباء يطرون العمل ، كما شرعت العائلة
الملكية تمعن في قراءة ذلك العمل ، كذلك اسرع كتاب المسرح الاجانب
في اقتباسه وكتابة مسرحيات تحتذيه • ان (تاجر من لندن) قد وضعت
حدا للمأساة الكلاسية ، والى درجة كبيرة ، وضعت الاساس للمسرح
الحديث ، ولو بدا هذا الامر مضحكا بالقياس اليها •

وقد اتبع ليلو هذه المسرحية الدامعة بمسرحيته (حب الاستطلاع
المهلك) وهي دراما غير مؤثرة ، تعالج حياة زوجين اعتياديين من الفلاحين ،

اضطرهما الفقر الى اقتراف جريمة مرعبة وكـ (تاجر من لندن) ترجمت
(حب الاستطلاع المهلك) الى عدة لغات • وقد كانت اصداؤها تسمع لمدة
طويلة في العديد من المسارح •

وبسبب نجاح مسرحيات ليلو حاول دراميون اخرون ان يكتبوا مسرحيات
مماثلة لها وان يرسموا شخوصا شبيهة بشخصها • وهكذا تقدم جون هيوت
بمسرحيته (الزيف المهلك) او (البراءة التعيسة) — ١٧٣٤ — كما فعل توماس
كوك بمسرحيته المعنونة (حداد الزفاف) او (الحب الذي يشفي الكروب)
المطبوعة سنة ١٧٣٩ والمثلة بعنوان (الحب سبب المصيبة وشفائها) او
(القاتل البريء) — ١٧٤٣ — وجميع هذه الاعمال اعمال رثة ، تعوزها
الحيوية • اما ادور مور ، فكان اقوى تأثيرا ، فقد تمكن ، عبر مسرحيته
(المقامر) — ١٧٥٣ — ان ينتج مسرحية مؤثرة ، مثيرة للعواطف ، مع ان
قصتها قصة بؤس لم يجر التنفيس عنها • فالبطل بيرفلي ، يصيبه الخراب ،
بسبب عاطفته الجامحة التي كانت تدفع به دفعا الى المقامرة • وبعد ان وصل
الى حالة لم تتوافر له فيها الا قروش قلائل ، اخذ مجوهرات زوجته فقامر
بها بلا مبالاة ، حتى خسرها جميعا • وفي الوقت نفسه ، اكتشف ليوسن ،
عشيق شارلوت ، شقيقة بيرفلي ، الحيل الشريرة التي دبرها ستكلي ،
صديق البطل ، الزائف • ولما ادرك الاخير ان انفصاحه على وشك الوقوع
امر عميلة بيتس بقتل العشيق ، الذي يفترض موته ، فيقع وزر ذلك على
بيرفلي ، فيموت ، في حالة تعيسة بعد تناوله السم ، في اللحظة التي يخبر
فيها ان مبلغا كبيرا من المال قد ترك له • نجاح مور يستند الى امرين
الاول يتمثل فيما اضفاه من جو كالح مركز على مسرحيته ، يشبه جو
(تاجر من لندن) ولكنه اقوى منه ، والثاني يتمثل في قدرته على تقريب
لغته من الواقع ، على الرغم من تأثره بأسلوب ليلو بشكل واضح • وعلى
النقيض من مناجاة العم التي سبق اقتباسها ، فان مناجاة بيرفلي في السجن
توضح ما يدين به من صيغ لغوية للدراما القديمة وما فعله من تطوير لتلك

الصيغ • جاء في تلك المناجاة : (لماذا ، ثمة نهاية اذن • احكمت امري بروية فوجدت الموت هو النتيجة الحتمية • كيف يجب ان يجري الحساب المنتظر • لا ادري • لكن الشيء الذي ادريه — ان امرا مايرعب روعي اكثر مما اتحمل • (يحاول ان يركع) يا ابي ، انت ابو الرحمة الا استطيع الصلاة • لقد القى اليأس يده الحديدية علي ، وساقني الى الهلاك • الضمير ! الضمير ! جلبتلك عالية جدا • ها هو الشيء الذي سيفرض الصمت عليك • [يستل قنينة صغيرة من جيبه ، وبعد ان ينظر اليها ، يقول] انت اصدق الاصدقاء للتاعسين • تعالي ، اذن ، ايتها الوفية للاذهان المريضة ، تعالي الى قلبي • [يشرب] اواه لو ان القبر يدفن الذكرى ، كما يدفن الجسد ! اواه ، لو ان الروح ترى وتشعر بعذابات الاعزاء الذين تخلفهم وراءها • الحياة الابدية لا تنتقم في تعذيبها للروح بهذا العمق من العذاب • لن افكر اكثر مما فكرت • ان التأمل يأتي متأخرا ، كان ثمة وقت لهذا التأمل ، ولكنه وقت مضى) •

من البديهي ان اللغة في هذه الصنوف من المناجاة التي كتبها ليلو ومور فيها نكهة تفوح مما ندعوه بالنمط (الميلودرامي) وهذه الميزة الميلودرامية تبدو اكثر وضوحا عندما نتجاوز التأملات التي يتفوه بها رجال على وشك الموت ، الى الخطب التي تتزامن مع الافعال العاطفية • فمثلا البطل الذي تعرضه المومس التي يلازمها ، يقرر قتل عمه وسلب ماله • بينما بارنويل وفق ما جاء في الارشادات والتعليمات المسرحية : (يسحب مسدسه • احيانا ، ثم يرجعه الى مكانه ، وبعد ذلك يسقطه — عندئذ يستل عمه سيفه • • ومما جاء في الحديث بينهما :

بارنويل : اواه ، هذا امر غير ممكن

العم : رجل اقرب مايكون الي ، مسلح ومقنع !

بارنويل : واذن ، ليس من سبيل للتراجع

[يسحب سيفه من قرابه ، ويطعنه]

العم : اواه ، انا مقتول ذبحا • ايتها السماء المفعمة بالنعمة • راعي صلاة
عبدك وهو يموت • باركي بخير ماتكون البركة ابن اخي العزيز •
اغفري قاتلي • وتسلمي روحي المتلاشية برحمتك الواسعة •
[يرمي بارنويل قناعه ويركض اليه ، ويركع بجانبه ، ثم يرفعه ويفرك
يديه] •

بارنويل : ايها القديس الذي يلفظ انفاسه ! ايها العم القليل الشهيد • ارفع
عينيك المتلاشيتين وانظر الى ابن اخيك متمثلا في قاتلك •

واذن ، فلا حاجة بنا لان نستغرب ، اذا ماطلت علينا الرومانسية ،
بمبولها نحو الاثار (الغوطية) والغرابية الشرقية ، كي نرى كيف ان الاسلوب
الذي وضعه ليلو ومور ، ينبغي ان يتضمن في مشاهد المسرحيات الميلودرامية
التي طغت على المسرح ، في غضون النصف الاول من القرن التاسع عشر •
ومع ان المسرحيات العاطفية بالعشرات كانت ترفد المسرح منذ سنة ١٧٥٠
فصاعدا ، ومع ان (تاجر من لندن) و (المقامر) نالتا ثناء كثيرا ، فان جمهور
ذلك العهد ، لم يهتم اهتماما حقيقيا بالمأساة • ذلك ان افراد ذلك الجمهور
وجدوا مسرة اكبر شأنا في المسرحيات التي عرضت الخطاة الذين ردوا الى
طريق الصواب ، والعذارى المحزونات اللواتي تم انقاذهن ، والمشاركة
الوجدانية التي جوزيت خير جزاء ، والشعور التي تحقق فضحها كما قدمت
ايضا مسرحيات وفرت فرصا لادخال اللون والموسيقى اللذين مازجا بين
الضحك والامور المثيرة • ان الميلودراما قدمت كل هذه العطاءات • اما
المحاولات الجادة لكتابة (المأساة) المنزلية فقد كان لها ان تنتظر عقودا
عديدة من الزمن مرة اخرى لترفع رأسها •

الفصل السادس : الدراما في القرن التاسع عشر

١ - اتجاهات العصر الرئيسة :

اخذت الدراما بالانحطاط بسرعة ، بعد عهد شيريدان وغولد سميث * .
يمكن استخلاص عدة اسباب تدليلا على هذا الانحطاط * اذ ينبغي ان تأخذ
بالحسبان كلا منها بالقياس الى الاسباب الاخرى * ومما لا ريب فيه ان
السبب الرئيس مرده حجم دور العرض * ففي سنة ١٧٨٧ ، وسع (المسرح
الملكي) في (كوفنت غاردن) ثم اعيد بناؤه بعد خمس سنوات * كما شهد مسرح
(دروري لين) تغييرا مماثلا ، وكانت النتائج مطابقة للتوقعات * اما ارباح
الذين كانوا مسئولين عن ادارة المسارح ، فقد توسعت كثيرا بالنسبة الى
الارباح السابقة ، في حين ان المسافة بين خشبة المسرح والقاعة والشرفات ،
قد حالت دون التمثيل البارع ، مما اجبر الممثلين على الاستغراق في الاداء
الصاخب والكلام المنمق * ان المعاصرين كانوا على وفاق بالتنديد بهذه البنى
المفخمة * حتى ان السيدة سيدون نفسها ، على ما يقال ، اجبرت اجبارا على
جعل مقام الاصوات اكثر خشونة ، اما التماعات الاجابات البارعة فكانت
غير ممكنة ، اما الهمسة الرقيقة والكلام الانفرادي المثير فقد كان وقعهما مضحكا ،
لانه كان على الممثل ان يصرخ بالضرورة ، حتى يجعل كلامه مسموعا في
الشرفات العليا * اعلن سكوت وحنه بيلي واخرون ، على لسان حنه : (ان
سعة مسارحنا غير الملائمة لا يصل اصوات الممثلين ، قد غيرت طبيعة مسرحياتنا
المعروضة بين جدرانها الى حد كبير) * من الواضح ان أي شيء يقترب من

كوميديا السلوك أصبح امرا غير ممكن ، كما ان المأساة بمعناها الدقيق لم تعد لها جاذبية ، بحيث لم يعد في الامكان سوى استخدام المؤثرات الفظة الخشنة . ومن ثم شاعت المسرحيات التي تعتمد المشاهد الكبيرة . ان الفنانين والميكانيكيين المعنيين بالمشاهد أصبح لهم دور كبير لتأديته . ومن ثم تم استنباط كل انواع المؤثرات الفخمة . كما تراجع الحوار لافساح المجال للمشاهد الجذابة . كما ان الجوقات التي احتلت بصوتها مساحات كبيرة في المسارح كانت لها جاذبية كبيرة . كذلك الميلودراما ، باغانيتها ، وشخصيتها المقولبة ، وعقدتها الجسورة المخططة ، أصبحت في صدارة الادب الدرامي .

ربما كان حجم هذه المسارح هو المسئول عن اضرار الجمهور في العقود الاولى من هذا القرن . ان المجتمع كان مجتمعا متحللا فظا ، اما الطبقات العليا فقد اصطنعت طابعا معينا في دور العرض ، قلده المتحللون البرجوازيون تقليدا اعمى . ومن المعاصرين في ذلك العهد ، نستطيع ان نتعرف على عدد المومسات اللواتي كن يحتشدن في الابهاء ، واللغة الخشنة التي كانت تسمع في كل الجهات والعريضة والسكر الطافحين . يحدثنا بودن في مسرحيته «حياة كيمبل» - ١٨٢٥ - عن قصة لها دلالة خاصة . كانت مسرحية (كوريولانس) تمثل في احدى اماسي تشرين الثاني سنة ١٨٠٦ ، وكانت السيدة سيدونس بالذات تقوم بدور فوليومينا ، يقول المؤلف في هذا الشأن : (حين كانت السيدة سيدونس تناشد ابنها القائد المحتل ، ان يبق على بلده ، وكانت كل عين مشدودة بالمشهد ، وكل اذن تتلظى بنار الحماسة الوطنية ، في تلك اللحظة رمى احدهم تفاحة على خشبة المسرح فسقطت ، بين السيدة سيدونس والسيد كيمبل) . طبعي ان يحتج كيمبل بحدة على هذا الفعل ، ولكنه تلقى اجابة شفوية جاء فيها : (رميت هذه التفاحة على بعض النساء الساقطات في الشرفات) .

ان الدعارة والرذيلة ومختلف الشرور الاخلاقية كانت تتركز في دور
المتعة هذه . اما الناس ، الواعون الراشدون ، الذين كان يمكن ان
يعينوا على احكام دراما افضل شأنًا وارفع قيمة ، فقد اضطروا الى ان
يلوذوا بالعزلة ، مبتعدين عن غيرهم .



ان حجم المسارح (المسموح بها) والعروض السائدة الممولة التي كانت قيد الطلب ، شجعت على بذور بذور الشكل الميلودرامي ، وهذا ما تحقق التوكيد عليه وتشديده من قبل دور العرض (الصغيرة) التي برزت اثناء هذه السنين . في اول الامر سمح لدور العرض (الصغيرة) بالعمل من لدن السلطة اذا ماهي تحاشت الحوار المحكي . وفيما كان القرن الثامن عشر يقارب نهايته وكان القرن التاسع عشر يستهل بدايته ، تبقى لدينا العديد من مختلف الانتاجات ، حيث يتم تفسير العقد للمشاهدين اما باستخدام التمثيل الصامت واما بادخال اغان قليلة ، فضلا عن استخدام لقطات قليلة من الحوار المكتوب. تعرض في عناوين المسرحيات ، وهي وسيلة تذكرنا بعناوين الافلام الصامتة . وسرعان ما نالت المسارح (الصغيرة) امتيازات ، حتى حل وقت ، سمح لها فيه ، ان تقدم مسرحيات ذوات فصول ثلاثة ، مع حوار محكي ، بمصاحبة خلفية موسيقية دائمية ، يلزمها اقل عدد من الاغاني . ومن الواضح تماما ان هذه الظروف التي كانت تفعل فعلها في دور العرض (الصغيرة) قد كان لها نصيب متميز في تشجيع الانتاج الدرامي المعني ، كما كانت الحال بالقياس الى الظروف المختلفة الاخرى ، التي كان لها دورها في تشجيع دور العرض الكبيرة . ففي هذين النوعين من العرض المسرحي ، ازدهرت المسرحية الميلودرامية والموسيقية والمشهدية بكل مافيها من مؤثرات تمتاز بالجرأة والشجاعة .

وبسبب هذا الامر ، عاد الكثيرون من كتاب المسرح الى اشكال ادبية اخرى ، بينما كانوا ، في الاصل ، متهيئين للعمل في المسرح بقوة واقتدار اذ ان المسرحيات الميلودرامية الخشنة الطابع ، دفعت بهم الى خارج الساحة لان الكتاب المسخرين ، كانوا المسيطرين عليها . وقد استطاع المديرون ان يرضوا هؤلاء الكتاب باجور ضئيلة . وتبعاً لذلك ، فان بضاعتهم المسرحية كانت ، تعتمد في الواقع ، عليهم ، بصفتهم (كتاب دور العرض)

الدائمين ، ليقدّموا ، في كل موسم ، العديد من الميلودرامات دفعة واحدة
ضمّانا لعملهم • وعلى ذلك ، حدثت فجوة واسعة بين رجال الادب ودور
العرض • حاول كثيرون من الشعراء ان يكتبوا مسرحيات ، الا ان القلائل
منهم نجحوا في ذلك ، اما لان الشعراء كانوا يركزون ابصارهم على الكتاب
الاليزابيثيين ، واما لان الجو المسرحي لم يكن ليسمح لهم بتقديم ما يريدون
تقديمه ، او على الاقل ، انه لم يشجعهم على تعلم مهنتهم في نطاق المسرح
نفسه • كانت المسرحيات الشعرية ، في مجملها ، تتميز بطابع متفوق ، لان
مؤلفيها كان يشعرون بمرتبتهم الرفيعة ، وحين كان المديرون يرفضون
تأجيلهم ، لاسباب معقولة جدا ، كان اللوم يقع على المدراء ، لا عليهم • وفي
الوقت نفسه ، تقدم عدد من كتاب المسرح (الادباء) خطوة الى امام
بكتابة اشعار على شكل حوار ، كانت لا تستهدف المسرح • اذ لم يسبق
لها مثيل فيما نشر من قبل من مسرحيات • لم تنل اكثرها ، كما لم يكن
في المستطاع تمثيلها ، في اغلب الاحيان •

وبينما كان القرن يتحرك الى منتصفه ، كانت دلائل التغيير تبدو
واضحة • وفي سنة ١٨٧٣ كتب احد المعلقين في جريدة (ويستمنستر) معبرا
عن فكرة مؤداهما : ان الدراما في انكلترا يومئذ اصبحت فنا
ميتا ، دونما امل في اعادة الحياة اليها • ومع ذلك ، فاننا نلاحظ حركات في
السبعينات وحتى الستينات اثبتت في آخر الامر ، انها تشكل قاعدة المسرح
في القرن العشرين • فقد سبق في سنة ١٨٤٣ ان صدر قرار (ينظم) المسارح •
وفي تلك السنة بالذات انهار مسرح (دروري لين) ماليا الى حد انه لجأ الى
جعل رسم البطاقة شلنا واحدا ، سعيا وراء ايفاء ديونه ، بينما اصبح مسرح
(كوفينت غاردن) دارا للاوبرا • كما اصبحت الدراما في قبضة المسارح
(الصغيرة) بشكل يكاد يكون تاما ، لمواصلة فعاليتها المعرضة للخطر ، دون
معونة رسمية • بديهي ان تصبح هذه الحال حالا مضحكة ، عندما تصل

الامور الى ماوصلت اليه • ان قرار ١٨٤٣ قد حطم تحطيمًا منطقيًا دور العرض (المسموح بها) بينما اطلقت حرية دور العرض (الصغيرة) • صحيح ان ثمة علامات قليلة تدل على التغير ، يمكن ملاحظتها فيما يقدم من دراما للجمهور ، غير ان السنين ظلت تجري في مجراها ، بتشديد دور عرض جديدة ، مما يجعلنا قادرين على اقتفاء عالم المسرح الجديد وهو في قيد الانشاء • اما المسارح الصغيرة التي كانت تبنى في منتصف القرن ، فقد يسرت فرصة افضل لاستيعاب المأساة والكوميديا معا • ذلك ان الممثلين لم يعودوا مضطرين ، كما كانت هي الحال في دور العرض الكبيرة ، الى اللجوء الى اللغة البلاغية الفخيمة ، بل ان الفرصة سنحت لهم ، ليستخدموا اساليب دقيقة رقيقة ، في تمثيلهم • وقبل كل شيء ، فان جملة من المسارح الجديدة ، استطاعت ان تسترجع بعض المشاهدين ، الذين اصابهم الفزع والقرع ، بسبب الظروف التي كانت سائدة في السنوات الماضية ، الامر الذي تسبب في ابتعادهم عن دور العرض ، بالاستناد الى وسائل مختلفة •

هنا تضافر تياران ، يعود احدهما الى تأثير الملكة فكتوريا وحاشيتها • اذ ان الحياة اصبحت عموما ادعى الى الاتزان والاحترام • ثم ان الملكة اعطت توجيهها الى شعبها ، حين شرعت باستضافة عدد من الممثلين البارزين مع فرقهم في قصر (وندسور) لتقديم اعمال تمثيلية ممتازة •

وعلى ذلك ، فان الفظاظة العنيفة التي كانت تنصب على مرتادي المسرح من عليا الطبقة المتوسطة ، اخذت بالانحسار والتضاؤل ، اذ لم يعودوا ، وهم جلوس في القاعة يتعرضون لاساءة الاحاديث الخشنة ، كما لم يعد الممثلون والمشاهدون يتعرضون للمقذوفات التي كانت تستهدفهم • كان هذا الاتجاه هو الاتجاه الاول • اما الثاني فيتمثل بالمحاولات المدروسة التي قامت بها بعض الادارات المسرحية لتوفير مستلزمات الراحة في مسارحهم • فقد وجدت المقاعد ، التي ركبت على ارضيات مكسوة بالطنافس • كما ابتكرت (الحلقات

المزينة) بالنسبة الى الاغنياء الدائمي التردد على المسرح ، كما تم ابتكار (الحلقات المنزلية) بالقياس الى الناس الاقل غنى. وبالتوفيق بين هذين الاتجاهين، حصل تغير في مجالات العمليات التمثيلية التي كانت توجه للجمهور . وفي بداية القرن ، كانت ابواب المسارح تفتح في وقت مبكر ، وكان العرض يجري عادة على نحو بهيج او كئيب ، الى منتصف الليل تقريبا . ففي امسية واحدة ، كان المتفرجون يستطيعون ان يشاهدوا مسرحية هزلية ومأساة وتمثيلية صامتة ، بينما كانت الاعلانات تتخلل الفواصل . وحين يمضي بنا الزمن الى نهاية القرن نلاحظ ان دور العرض ، في مجملها ، قد غيرت برامجها . ان كل مسرحية كان يواكبها شخص واحد مهمته (رفع الستارة) . وكانت الابواب تفتح في وقت مبكر وتغلق في وقت متأخر ، وقبل كل شيء كانت لكل دار عرض خصوصيتها . ومن ثم ، فان أي شخص يتردد على المسرح ، كان يحضر في الوقت الذي يناسبه . كما كان يعرف ماذا يتوقع فيختار ما يختار . ان التحسينات التي طرأت ، كانت قلما تخلو من مساوئ . لذلك نرى ظهور حركتين مناوئتين للنظام الذي كان يشجع على انتقاء افضل انواع الدراما . ومن اهم واول ما حدث بهذا الشأن تطويل مدة العرض . فمنذ منتصف القرن الثامن عشر حتى القرن التاسع عشر ، كانت العروض الطويلة غير معروفة ، الا في التمثيليات الصامتة . فقبل سنة ١٦٤٠ كانت مسرحية (لعبة الشطرنج) لمدلتون ، قد عرضت تسع مرات ، وهذا رقم قياسي ، جرى الحديث عنه طويلا اما عرض مسرحية (اوبرا الشحاذ) الذي دام شهرا ، في سنة ١٧٢٨ فقد تميز بكونه استثنائيا . كانت دور العرض تدار وفق نظام الخزين المسرحي ، مع تغير مستمر لرسوم البطاقات ، اما الاختلاف الوحيد بالنسبة الى هذا النظام ، فقد تبين في التمثيليات الصامتة ، بما فيها من مؤثرات خاصة ومشاهد محكمة ، التي كانت تعرض في اغلب الاحيان .

وبحلول الظروف الجديدة استغني عن هذه التقاليد برمتها • وحين كان يجد احد مديري المسرح ، ان انتاجه كي يكون مؤثرا حقا ، لابد له ان يخصص من الوقت والمال مالا بد من تخصيصه ، للمشاهد والملابس ، ومتطلبات العرض المسرحي ، وحين يجد ان افراد الجمهور في ازدياد كبير ، عما كانوا عليه سابقا كان مضطرا الى ان يقتنع بالبداهة ، ان اطالة عرض انتاجه ضرورية، اذا كان ذلك الانتاج مازال فعالا في اجتذاب الجمهور • ان هذا الامر بدوره ، ادى الى شيء اخر • فدور العرض التي كانت تعتمد على الفرق الدائمة ، كانت تختار في بداية كل موسم مسرحيات معينة للتمثيل • وبعد تثبيت اسس العروض الطويلة ، وجدت ادارات المسارح ، انه من الانفع لها ماليا وفنيا ، ان تشغل ممثلين في ادوار معينة ، واذا ما اثبتت المسرحية المعنية جدارتها ، فان هؤلاء الممثلين سيظلون يعملون لاشهر او لسنين ، اما اذا خابت المسرحية ، فان على هؤلاء الممثلين البحث عن يشغلهم • وهكذا تغير الاسلوب الاقتصادي في المسرح تغيرا اساسيا • ومن ثم ظهر الاسفنين بين (المديرين) و (الممثلين) • ان هذا الاسفين ، لم يكن حادا في القرن التاسع عشر • لان الكثيرين من المديرين كهنري ارفنك كانوا (مديرين وممثلين) في الوقت نفسه، لذلك كانوا معنيين بوضع المسرحيات على المنصة ، الا ان النظام الذي تم اصطناعه ، وضع التغيرات التي زامنت بواكير عصرنا الراهن ، حين كان معظم المديرين في هذا المجال لا يهتمون بشيء اكثر من اهتمامهم بالربح ، وهذا ما جعل المئات من الممثلين يجدون انفسهم معرضين للقهر والاضطهاد • ان تأسيس اتحاد المديرين ، وما يماثله من اتحاد الممثلين ليس الا تنويعا بديها لمقتضيات الحال • ان صناعة المسرح وثقافة الممثلين اخذا دوريهما على المنصة وجها لوجه •

اما تأثير هذا التغيير في مجرى شؤون المسرح فلم يقتصر على لندن حسب بل تعداها الى الخارج • اذ شيدت مسارح ملكية في كل مكان • بحيث كان لكل منها فرق دائمة ، اما المديرون فكان معظمهم من رجال الاعمال •



وبادخال السكك الحديدية وتطويرها ، اصبح السفر اسرع واكثر يسرا • وبنتيجة ذلك ، اصبح في الامكان ارسال انتاجات لندن في سفرات طويلة ومجزية ماليا ، كما اصبح ، في المستطاع ، تشغيل (فرق ثانوية) لنقل

الاتنتاجات الناجحة الى الاقاليم ، حتى في غضون عروضها الاولى • وهكذا
غدا العديد من المديرين في الاقاليم عملاء مشغولين باستضافة الفرق الزائرة
لملء فراغ مواسمهم • ولم تعد دور العرض في سائر ارجاء البلاد معنية لان
تكون مختبرات تدريب لممثلين شبان •

وطبيعي ، في هذه الظروف ، ان تجري عدة محاولات ، القصد منها
اجراء ترتيبات لتطمين الحاجات المتغيرة • ومنذ ١٧٥٠ فصاعدا ، نوقشت
مسألة (المدرسة الدرامية) بجرارة وحيوية • وتبعاً لهذه المناقشات المطولة
اسست الاكاديمية الملكية للفن الدرامي • وفي الوقت نفسه نوقشت مسألة (المسرح
الوطني) وهو مسرح يستطيع ان يبقى العديد من المسرحيات على قيد الحياة ، في
عهد العروض المطولة ، التي قد لا يستطيع الجمهور ان يجد الفرصة لمشاهدتها •
وفي هذه الفترة ، لم يكن متيسرا افتتاح مثل هذا المسرح الوطني ، ومع ذلك
امكن ، على الاقل ، اقامة جمعية مسرحية مستقلة ، ثم مالبثت جمعية المسرح
ان تبعتها ، بغرض تقديم مسرحيات مهمة ، لكن دون ان تلقى ما يحظى
بالتشجيع اللازم لعروضها • وكان فضل تلك الفعاليات يعود الى منظمات
معينة ، استطاعت في مستقبل القرن العشرين ، من تأسيس منظمات مماثلة لها ،
في الاهداف ، مما ادى الى اقامة دور عرض تحتفظ بخزين مسرحي دائم
العطاء •

وحيثما اتجهنا بنظرنا ، نستطيع ان نرى التيارات الطافحة ، كما نستطيع
في الوقت نفسه ، ان نعود الى مصادرها ، في الاتجاهات المواقبة لاعمال
الكتاب العاطفيين في اواخر القرن الثامن عشر ، تلك الاتجاهات التي غيرت
تغيراً جوهرياً المنظور المسرحي • ومن الامثلة النموذجية ، في هذا الصدد ،
الانارة المسرحية • ان ديفيد غاريك ، في غضون ادارته لمسرح (دروري
لين) تمكن من ادخال وسيلة انارة محسنة على المسرح ، بحيث تمكن من
احداث مؤثرات كانت مجهولة سابقاً ، وبذلك استعاض عن المواضع

القديمة بنمط (واقعي) جديد . ثم ان اهتمامه بهذه القضية ، ادى به الى تشغيل مصمم للمشاهد يدعى دي لوثربرغ، الذي قضى وقتا طويلا في تجارب الانارة ، والذي ظل اسمه متلازما مع وسيلة استحدثها باسم Eidophuiskon صممها من اجل ان يرى المشاهدين منصة تتغير وفق تغير الاجواء . من البديهي ان المحاولات من هذا الضرب ، كانت تجري ، في وقت ، كانت فيه القناديل والمصابيح هي الوسائل الوحيدة للانارة في مداها القريب . وكما تكهنت (العربات الطائرة) بمجيء السكك الحديدية ، فان غاريك ودي لوثربرغ ، تكهنا بالمخترعات الجديدة وحدث الشيء نفسه بالقياس الى العجائب المسرحية ، التي سرعان ما تحققت بالانارة الغازية ، ومن ثم بالكهرباء . وبهذه الادوات الجديدة ، كل الجدة ، اصبحت في اماكن المعنيين بالمسرح ، ان يظاهروا مؤثرات الطبيعة ، بيسر نسبي . والا هم من ذلك كله ، اصبحت السيطرة على انارة دار العرض ميسورة ، من اجل فصل عالم المنصة المسرحية عن عالم القاعة .

ان هذه الظروف الجديدة جميعا جعلت العنصر الانساني وليس العنصر الميكانيكي ، هو العنصر الاساس في تكوين شخصية (المنتج) او (المخرج) . وبذلك ، لم يصبح المسرح شبكة معقدة ، بحيث تحتاج لضبطها الى فعاليات متنوعة يقوم بها فرد بعينه ، بل ثمة واقع مؤداه : ان المسرحية حين تكون في قيد التحضير للتمثيل ، فان الممثلين لن يكونوا اعضاء في منظمة موحدة يعملون فيها معا ، بل هم مجموعة اشخاص تلتزم ببساطة بالعمل وفق المناسبة المطلوبة . ان الذين كانوا يعنون بتنظيم العمل المسرحي، في القرن التاسع عشر ، كانوا كالمديرين الممثلين من اضراب ارفنك ، او مؤلفين من امثال جلبرت . الا انه بحلول سنة ١٩٠٠ ظهرت دلائل واضحة في الافق المسرحي تشير الى توظيف شخصية سائدة جديدة ، تتمثل في شخص لا يكتب المسرحيات ولا يمثل ، انما جميع جهوده تنصب على تنظيم وادارة المسرحيات

المعرضة على المسرح • ثمة عدة اتجاهات أخرى ، في السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر ، تستحق على الأقل ان نوليها باهتمام يسير • فما هو جدير بالذكر ، ازدياد عدد المترددين على المسرح ، الامر الذي تسبب في نماء النقد المسرحي • طبيعي ان التعليقات الدورية على المسرحيات ، قد تطورت. تطورا بارزا قبل سنة ١٨٠٠ ، وفي تلك الفترة ، جرت محاولات قليلة لاصدار مجلات متخصصة في الشؤون المسرحية • وقد وسع هذا الاتجاه كثيرا في العقود الاولى من القرن التاسع عشر ، الا انه لم يصل الى ذروته الا بعد سنة ١٨٥٠ • اذ لم يصل ناقد من قبل الى ما وصل اليه كليمنت سكوت من سطوة في (الديلي تلغراف) ثم ظهرت صحيفة (ايرا) وعلى اثرها صدرت (المنصة) فكانت صحيفة كل المعنيين بالشؤون المسرحية • اما مجلة (المسرح) فقد وفرت للجمهور المسرحي منبرا متخصصا ، فاق جميع اسلافه في العطاء •

وجنبا الى جنب مع هذه الاصدارات ، توضحت طريقة تناول نقدية تاريخية جديدة اخذت تبحث في ماضي المسرح • اما في السنين الموعلة في القدم ، فلم يهتم الا القلائل من الرجال باكتشاف الظروف المسرحية ، اذ كانت محاولاتهم ، على العموم ، محدودة • وفي العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر بدأنا نرى اهتماما جديا حقا بهذا الموضوع ولاول مرة ، اخذ بعض الناس يمتلكون اليسير من الافكار بخصوص هيئة مسرح شكسبير الذي يدعى (مسرح الغلوب) ويدركون ان المسرح ككل تغير باطراد منذ تأسيسه اصلا في القرون الوسطى • ان وقع هذه البحوث قد توضح بالانتاجات التي قدمت تحت رعاية وليم بويل من خلال الجمعية المسرحية الاليزابيثية ، ولكن هذا التأثير قد تجاوز ذلك المجال المحدود • ان دراسة المسرح في الماضي اعانت الدراميين على جلاء مفاهيمهم ، بحيث استطاعوا ان يروا كيف توجب وجود مواضع معينة في فترة ما ، وكيف يمكن الان نبذها او تعديلها • مما امدهم باسائن لوضع نظرية درامية جديدة • وبدراسة

شكسبير قياسا الى الظروف التي عمل وفقها ، استطاعوا التكهن بدقة
بعناصر كتاباته التي تعود الى عصره بخاصة ، وما يمكن ان تقدمه من
مقترحات اليهم . كما ان البحوث الاثارية كان لها دورها الفعال في اذهان
المنتجين . ومما لا ريب فيه ان المسرحيات التي تميزت بالديكورات الفخمة ،
التي رتبها ادارة (الليسيوم) تعتبر من اكثر الخصائص تفردا في هذه الفترة .
وقد سبق ان وضع الديكور المسرحي الفخم في مقابل البساطة المسرحية ، حتى
ان بعض الناس اخذوا يشكون فيما اذا كانت الدراما ، بعد كل شيء يمكن
ان تكون اشد تأثيرا ، لو ان المنصة كانت عارية تماما من الديكورات ، عندما
يكون في الامكان استحضار خيال المشاهدين لخلق رؤى غابات موروقة ،
وابراج قصور شاهقة ، وزنانات داكنة كثيبة . وفي الوقت الذي كانت فيه
الواقعية والمسرحيات ذوات المشاهد الفخمة في موضع الصدارة . كانت
الاسئلة مطروحة ، على الاقل .

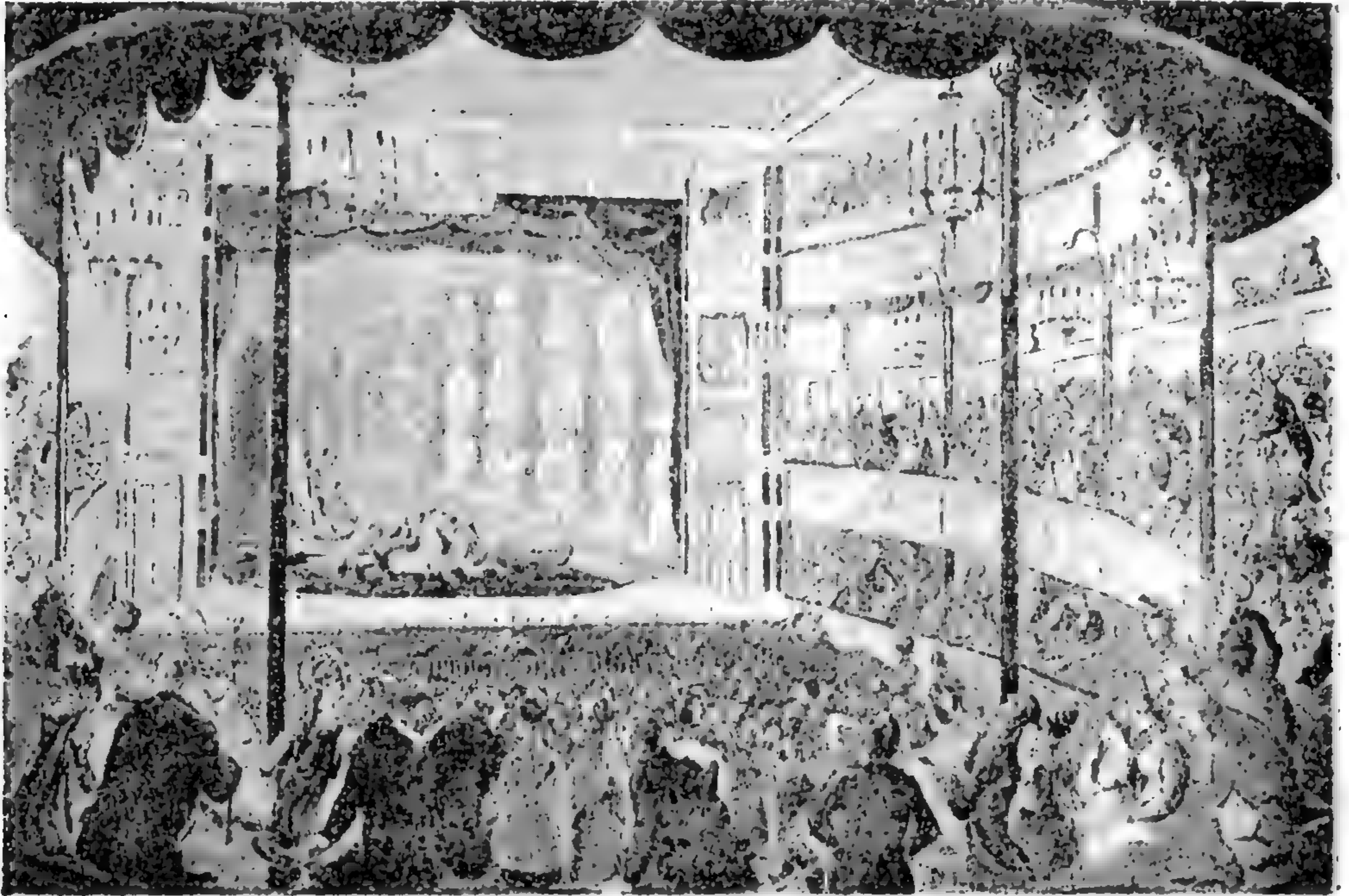
٢ - المسرحيات الشعرية

شغلت موضوعه (انحطاط الدراما) اذهان الكثيرين في غضون الفترة
الممتدة من ١٧٩٠ الى ان قدم روبرتسن ما يمكن ان يعد بشيرا بيقظة عصر جديد،
كما جرت محاولات لاحصر لها لرفد المسرح بدراما ارفع شأنًا من الميلودراما
السطحية والمسرحية الهزلية البائسة . ان جميع هذه المحاولات اخفقت في
تحقيق اغراضها عمليا منذ البداية ، لانها لم تنبثق من داخل المسرح ، بل
اخذت عليه اقحاما . اما اللهجة الاستعلائية التي لازمت هذه الاعمال ، فبدلا
من ان تهبط الى مستوى المسرح ، في محاولة تدريجية لرفع مستويات
التكامل ، تركت رجال الادب يصرون على الوقوف في منأى عن المسرح،
مترفعين عنه بعناية ووعي ذاتي ، متفضلين بما سيهم الثمينة وكوميدياتهم
الرتيبة الكثيرة كأنها اشياء مقدسة ، يمكن ، من خلالها فقط تغيير مجرى
تيار الاحداث الشريرة . ان هذا الاحساس بالاستعلاء والجهل المطبق بالظروف
المسرحية وفقا حائلين دون نجاح محاولاتهم برمتها .

اما الاتجاه العام للدراما الجادة ، في القرن الثامن عشر ، فكان اتجاها كلاسيا، على ما رأينا ، بغض النظر عن ادخال عنصر معين ينحو منحى تحرريا، بسبب الحماسة الاصلية التي احس بها معظم الناس ، تجاه مسرحيات شكسبير واوتوى وراو • ومع ان المحاكاة المترددة للاشكال المسرحية الكلاسيكية الزائفة قد نبذت احيانا ، فان شعلة من الحياة تألقت في مشاهد ، كانت باهتة بصورة تدعو الى اليأس ، لمواصفاتها الميكانيكية • مهما يكن من امر ، فان المزاج الكلاسي ظل مهيمنا على المسرح • وفضلا عن المؤسسة الكلاسيكية ، ظهر شكلان مسرحيان متميزان من حيث الاهمية • يتمثل الشكل الاول بالمأساة المنزلية التي دشنها ليلو ، اما الشكل الثاني فكان نمطا من المسرحية الجادة التي يصح ان ندعوها مسرحية رومانسية زائفة • تعود مسرحية (دوغلاس) لهوم الى الصنف الاخير • وقد احتذى عدد من الكتاب حذوا هذا الاسلوب • ومن هؤلاء الكتاب البارزين روبرت جيفسن الذي عرف بمسرحيته (قانون لومباردي) - ١٧٧٩ - وهي اعادة مأساوية للحكاية التي روتها مسرحية (جمعجة بلا طحن) فضلا عن مسرحيته (كونت ناربون) - ١٧٨١ - التي تستند الى الرواية الرومانسية المثيرة (قلعة ارتراثو) لهوراس ولبول • ان ولبول نفسه قد قدم مسرحية مذهلة من هذا الصنف لم تمثل بعنوان (الام السرية) - ١٧٦٨ - من هذه الانماط الثلاثة للدراما المأساوية الممثلة في المسرحية الكلاسيكية والمنزلية والرومانسية الزائفة ، طبيعي الا يحظى النمط الاول بكثير من الاعتراف ، في عصر كان الشعراء فيه رجالا ثوريين يناوئون الضغوط النقدية التي فرضها بوب وزملاؤه على الادب •

وقد آزرهم بعض الكتاب المتأخرين كجون ديلاي الذي بدأ عمله الفني بمسرحيته (هيكوبا) - ١٧٦١ - والذي واصل فعالياته الى حين طبع مسرحيته (عبدالله) سنة ١٨٠٣ • ومن هؤلاء بايرون الذي افصح عن اعجابه بالقواعد

الادبية القديمة ، محاولا جهده ان يحتذيها بالممارسة • على اية حال ، نستطيع
ان نقول ، انسياقا مع الاهداف الجوهرية : ان حكم الاوغسطينيين مضى
وانقضى •



كان يمكن ان تتصور ان المأساة المنزلية قد رفدت الرومانسيين بمجال
من الفعالية الملهمة الشرعية • هنا نجد شيئا من الجودة ، وامكانية البحث عن
نقد الحياة ، كما افسح المجال للدراميين ، ذلك المجال المبكر نسبيا ، حيث
يستطيعون فيه ان يزرعوا ويبدروا بذارهم وفق ما يريدون • الا ان الشعراء
فضلوا ، كما رأينا طريق هوم وجيفسن ، في تحليقتهم الى آفاق فنتازية •

لقد تأثر كل من هوم وجيفسن تأثرا عميقا باعمال شكسبير ، وهذا
النفوذ الشكسبييري هو الميزة البارزة في الدراما الادبية في باكورة القرن
التاسع عشر • وهذا التأثير يصبح احيانا متشابكا مع نسغ التراث الالماني في

القرون الوسيطة والاثارة المشهية لدى كوتزبو وعاطفية شلر ، الا انه مائل في كل مكان • انه يفعل فعله في اختيار الثيمة وفي محاكاة الشخص السابفة. فضلا عن شد الدراميين بقيود الشعر المرسل ، الذي لم يعد متدفق الحيوية. منسجما مع لغة العصر ، ومن ثم برز زيفه وسطحيته وضحاكته • هذا النفوذ الشكسيري ظل بارزا في مفتتح القرن ، متمثلا في مسرحيات جون توين، وقد مثلت مسرحيته (شهر العسل) سنة ١٨٠٥ ومسرحيته (ناقوس الغروب) سنة ١٨٠٧ • اما عقدة المسرحية الاولى فهي اشتات مقتبسة من (ترويض النمرة) و (الليلة الثانية عشرة) و (روميو وجوليت) و (هنري الرابع) مع بعض المقترحات المستلبة من (احكم الزوجة) و (خذ زوجة) لفليتشر • ان رولاند نسخة فقيرة من شخصية بنيدك ، وهو لاسباب متنوعة ، يفرض عليه ان يمحض حبه لفايولا بدلا من بياتريس تحت اسم زامورا • ان التوجه الشكسيري هذا ، قد تضافر مع الاتجاه الرومانسي (الغوطي) كما توضح ذلك في المسرحية الثانية (ناقوس الغروب) • فظهرت ابهاء مظلمة وكهوف كثية ، وعصابات قطاع الطرق • كما ان احد (البارونات) الاغبياء لم ير مانعا من التوسل بعاطفة خرافية ، هذا عدا عن مشاهد الزوجات والابناء الضائعين من امد طويل • كل هذه الامور اقحمت على هذا الخليط من التصورات الرومانسية التي تم التعبير عنها بلغة هي مزيج مبتذل ، تناول باسفاف شكسبير وفليتشر على حد سواء •

وعلى الشاكلة نفسها ، يمكن اعتبار (مسرحيات الآم المسيح) التي نشرت في ثلاث مجلدات ، في السنوات ١٧٩٨ و ١٨٠٢ و ١٨١٢ ، لحنه بيلي • ان هذه المسرحيات تستهدف معاني سامية • الا ان طريق الدراما الاصيل لا يمكن ان يمهد بالنوايا الطيبة وحدها • فمن يقرأ هذه المسرحيات التي اصبحت نسيا منسيا ، لا يمكن الا ان يتأثر بموهبة حنه بيلي الاصيل • ان لغتها نادرا ما تهبط الى حد الابتذال ، وهي احيانا تسمو الى لغة عاطفية

متفردة • ومع ذلك ، فان (مسرقيات الالام) جميعا لم تتخط نطاق الاخفاق •
لان حنه ييلي لم تمتلك معرفة حقيقية بشأن المسرح ، انها كانت مجرد امرأة
ادبية ، تفضلت على المسرح ، لكي تريه ماينبغي له ان يفعل ، لانها لم تكن
كما يتوجب على كل كاتب مسرحي ان يكون عليه ، من حيث التلهف للتعرف
على متطلبات دار العرض العديدة • ثم ان مآسيها تعتورها صنوف الضعف ،
لان الكاتبة سلكت الطريق المغلوطة في العمل • ان شكسبير ، على ما نعتقد ،
لم يحدث نفسه قائلًا : (سأكتب مسرحية عن الكبرياء) ومن ثم انتج لنا (لير) •
اذ لديه العاطفة المركزية تعتمد على الشخصوس والثيمة • بينما شخصوس مسرحيات
حنه ييلي وثيماتها تستند الى عاطفة مسبقة • وممن وقع في هذا الخطأ
شعراء مشهورون ، منهم على سبيل المثال كوليرج في مسرحيته (الندم) • وفضلا عن
ذلك ، فان الدراميين العظام لم يقصروا انفسهم على عاطفة واحدة • يبدو
ان حنه ييلي لم تضع ثققتها في نفسها ، لانها تتحدث عن الكبرياء ، حين كانت
ثيماتها مقتصرة على الحسد ، ولم تتحدث عن الكراهية عندما كان موضوعها
«منحصرا في الطموح • وانها تمكنت من النجاح في توثيق عواطف الناس ،
والاحتفاظ بها في ادراج رومانسية جميلة صغيرة ، كي تفتح في وقت بعناية
فائقة • اما تعلقها بجريمة القتل ، بصفتها وسيلة درامية ، فجعل الاوضاع التي
قدمتها رتيبة ، كما ان ضعفها المتمثل ، في كشف تطور العقدة من اول فصل ،
بالمقاييس الى المشاهدين او القراء ، جعل الاقسام المتأخرة من مآسيها غير ذات
جدوى • كما ان مسرحياتها تفصح عن فجاجة واضحة • اما مسرحيتها الوحيدة
التي نالت قسطا من النجاح على خشبة ، فكانت (دي كوفورت) – التي
مثلت سنة ١٨٠٠ • ان الكاتبة ، على ما يبدو ، تدين بنجاحها المتواضع ذلك
الى براعة النجار المعجبة ، الذي حول خشبة المسرح والقاعة الى كنيسة من
كنائس القرن السابع عشر ، بديكورها الرائع • لا الى عبقريتها الخاصة
بالبذات •

ان عددا ليس بالقليل من جماعة (وردزورث) من الشعراء الرومانسيين، حاول أن يكتب مسرحيات • ومن هؤلاء يصح ان نذكر روبرت ساوذي ، للتأثير الذي مارسه في الآخرين • ان مسرحياته برمتها ترنو الى فترة حكم خيالي مبكر ، حين كان قلبه يتلظى برؤى العهد الالفي الذي بشرت به الثورة الفرنسية • وقد كتب مسرحية (سقوط روبسبير) بالتعاون مع كوليرج ، فظهرت الى الوجود سنة ١٧٩٤ ، ثم اصدرت (وات تايلر) خلصة من قبل اعدائه سنة ١٨١٧ ، حين ترك مؤلفها عواطفه الجمهورية الشابة ، ليعود الى احضان المحافظين • كلتا هاتين المسرحيتين جديرتان بالثناء ، اذ تكاد الاخيرة تكون محاكاة ساخرة للميلودراما الانسانية العاطفية • ولم يكن نجاح مسرحية (الندم) — ١٨١٣ — لصموئيل تايلر كوليرج ، الا نجاحا ضئيلا ، لانها نسخة منقحة من (اوسوريو) الاقدم عهدا ، وقد تم ارسالها الى شيريدان سنة ١٧٩٧ ، فرفضها على نحو غير مؤدب • ان مسرحية (الندم) تذكرنا ، بشكل من الاشكال ، بانتاجات حنه بيلي • فدون الفارو ، الطيب السريرة ، بطل المسرحية ، يحوك اخوه الشرير اوردونيو المكائد ضد حياته • وبعد سلسلة من المغامرات المثيرة ، يقتل في سياقها الرجل المراكشي النزيه ايسيدور واوردرينو ، وحين يكشف الفارو النقاب عن شخصيته ، تنتهي المسرحية نهاية سارة متواضعة • في العمل المقدم القليل الزر من الحيوية ، نادرا ما نجد انفسنا منسجمين مع شخصيتها • اما اجواء المسرحية عموما ، فتفصح لنا بجلاء عن تأثير المسرحيات الرومانسية الالمانية • ان ثيمة الشقيقين ، المخلص والشرير ، لها صلة وثيقة الوشائج بمسرحية (الصوص) الشعبية لشر •

وهذه العيوب يمكن اقتفاء اثرها في مسرحية (سكان الحدود) — ١٧٩٥ — ١٧٩٦ — التشاؤمية لوليم وردزورث • ومردّها ، في اختمارها ، يرقى الى مصدر شر ، ذلك ان الجريمة المقترفة ، بما فيها من دوافع الطيبة ، هي ارث جلي من الدراما الالمانية • الا ان وردزورث كان لا يملك شيئا من هيمنة

شار على الشكل الدرامي • ثمة لمسات من رسم الشخصيات ماثلة في مارمادوك واوزولد ، لكن هذه اللمسات لم تصل الى حد التكامل قط ، لان شخصيات المأساة ظلت مسلوقة الحياة • ثم ان بناء العقد بناء عشوائي ، بحيث ان المؤلف ينشال بصفحات من الشعر المرسل ، بشكل مفرط ، وجهد يفتقر الى الالهام •

اما السير ولتر سكوت فجرب هو الآخر ، يده في العمل الدرامي • وقد ادت به دراساته للادب الالماني الى ان يكتب شيئاً مبتذلاً مستخلصاً من اسطورة (غوتز بير ليشنغن) • ولكنه ما برح ان عاد الى كتابة شيء اصيل تمثل في (بيت آسبن) - ١٨٢٩ - والعمل الاخير ذو اسلوب الماني محض ، اذ يمكن ان يوضع في مصاف المسرحيات المشهدة كـ (شبح القلعة) ان كاتب رواية (وفيرلي) لا يفصح في أي موضع فيها عن القوة التي جعلته من اعظم الشخصيات الادبية في اوربا •

ثم ان كتاب العصر الاخرين ، آملوا بحرارة ان يحظوا بالنجاح في عالم المسرح • فتشارلس لام الذي وضع مقدمة (الندم) حاول ان يكتب مأساة بعنوان (جون ودفل) في حين ان عنوانها الاصلي كان (شفاء الكبرياء) - التي كتبت سنة ١٧٩٩ وطبعت سنة ١٨٠٢ - هذه المأساة التي قدمها لام الى كيمبل ، دونما حظوة منه ، مأساة فيها تتبين ضعف الدراما الشعرية في ذلك العصر • في المسرحية شيء من الشعر ، كما هو متوقع ، لكن فيها ما يذكرنا بالعدد الوفير من الدراميين الاليزابيثيين ، اما قوتها المحورية المنسقة فمعدومة ، في حين ان التشخيص ، في افضل صورته ، كشكول تخطيطي •

وحين نأتي الى جماعة (بايرون) من الكتاب الرومانسيين ، نجدهم جميعاً مهتمين بالدراما على حد سواء • وقد خلف بايرون نفسه سلسلة من المسرحيات ، مثل بعضها • كما قدم لنا شللي (آل سنسي) و (بروموثيوس طليقا) في حين كتب كيتس مسرحيته (اوتو الكبير) • اما عمل كيتس الذي

نفذه بالتعاون مع ارميتاج براون ، فلسنا بحاجة لان نتحدث عنه كثيرا .
الظاهر ان العمل تم تأليفه في سنة ١٨١٩ ، وقد قبل فعلا للانتاج في مسرح
(دروري لين) الا انه لم ينتج قط . القصة (غوطية) ليست ذات موضوع مهم
والتشخيص ضعيف . كونراد الساذج ، يعود الى صداقته مع اوتو ، فيزوج
ابنته اوراثا من لودولف ابن اوتو . على اية حال ، تعمل العذراء على الحفاظ
على شرفها الملوث ، فتشوه سمعة ايرمينيا ، الفتاة البريئة ، فتترتب على ذلك
الامر تعقيدات ، تنتهي بوفاة اوراثا ، بينما يصاب لودولف بالجنون .

اهداف الشخص لا تبدو واضحة دائما ، والشعر ، على الضد مما
هو متوقع ، ذو طبيعة متناقلة . ان كيتس ، هنا ، لا يفصح عن شيء مسن
عبقريته .

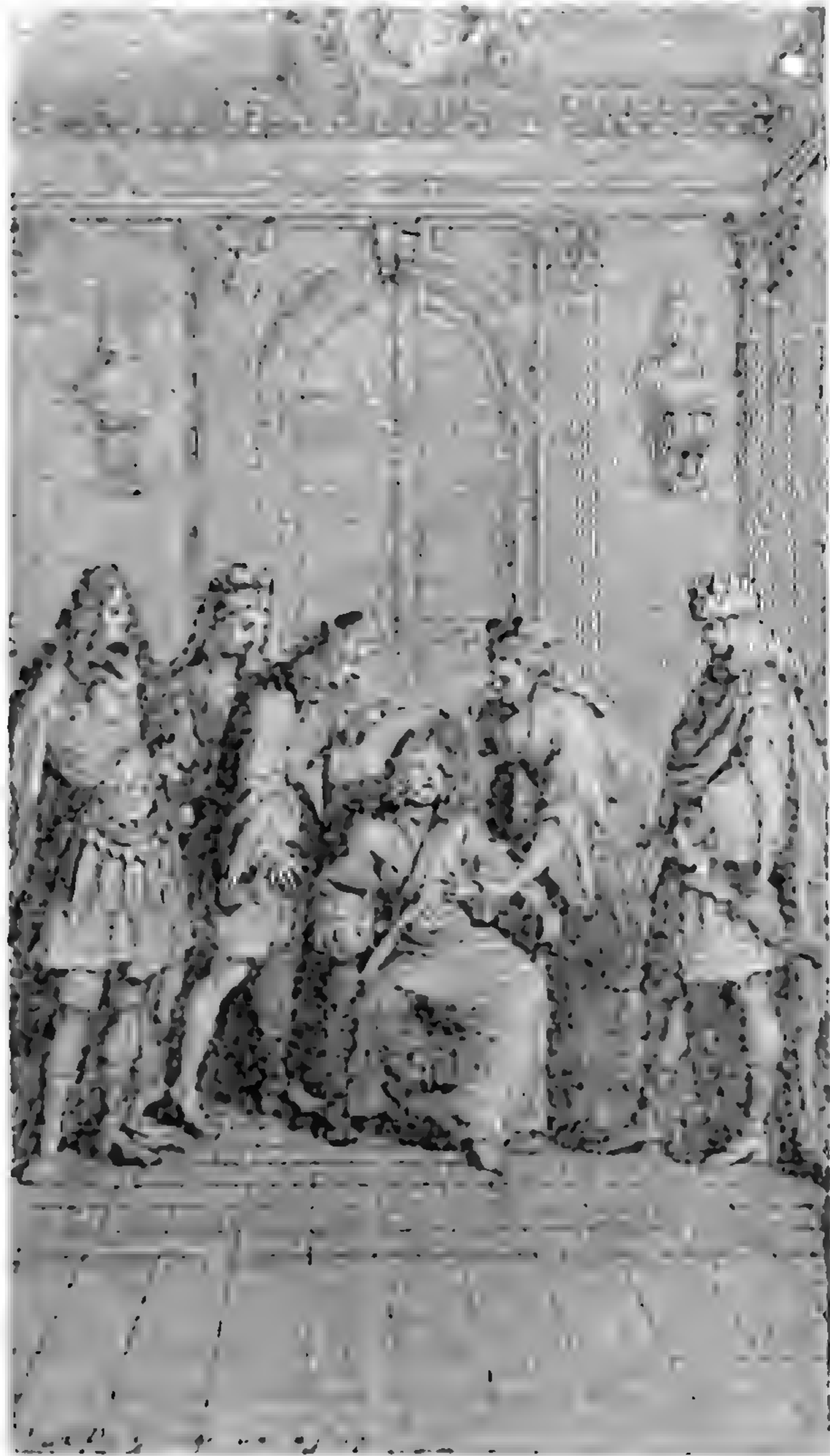
اما مسرحية شيللي (آل سنسي) - ١٨١٩ - فجديرة بعناية خاصة .
صحيح ان هذه المسرحية من اكثر المسرحيات تأثيرا بين العديد من المسرحيات
الشعرية في ذلك العصر ، الا اننا ينبغي ان نتحفظ في المبالغة في تقديرها ،
لا لشيء الا لان المستوى الدرامي العام مستوى متوسط . من المؤكد اننا
سنجد فيها العديد من النواقص ، التي مردها ميول المؤلف الغنائية وضعف
معرفته بالمسرح . اذ تبدو فقرات عديدة غير ضرورية دراميا . واحيانا ، غنى
اللغة يجعل الفعل متعثرا . وعلاوة على ذلك ، تتساءل فيما اذا كانت
(آل سنسي) ناجحة في تحقيق اهدافها . يديهي ان يياتريس سنسي هي
الشخصية المحورية ، ولكنها تبدو على الخشبة عاجزة عن اقناعنا بعض
الشيء . ان نكرانها القاطع لتواطؤها في جريمة قتل والدها ، لا ينسجم
بالنسبة الينا مع شخصيتها المتمثلة في الفصول الاولى وفي نهاية المسرحية
ومع اننا نستطيع ان نجد تفسير لسلوك البطلة ، لكن ذلك التفسير لا يستطيع
ان يعلل سلوك المشاهدين الاعتياديين ،، كما انه لا يبدو متلائما مسرحيا .

ومن بين مختلف شعراء هذه الفترة ، يكاد اللورد بايرون ان يكون اقربهم الى النجاح في عالم الدراما • ذلك ان مسرحياته تمتلك قدرا كبيرا من القوة ، كما تظهر انه اثبت قدما في اطلاعه على التقنية المسرحية من زملائه • اما افاق مسرحياته فهي واسعة جدا ابتداء من (مانفريد) — ١٨١٧ — وعبروا بـ (مارينو فاليريو) و (سارادانا باولس) و (الفوسكاريان) و (قاين) — وجميعها كتبت في سنة ١٨٢١ ، وانهاء بـ (ويرنر) — ١٨٣٠ — ان هذه المسرحيات كلها ، تشهد على حضور روح خلاقة ، اشد التصاقا بالحياة الاعتيادية ، واعنف حدة درامية مما يمكن ان نعر عليه لدى الشعراء الآخرين • ان الكتاب الرومانسيين كانوا يضعون انفسهم في مقدمة مسرحياتهم ، ولكن لا كوليرج ولا شيللي ولا كيتس ، كان في امكان احدهم ان يجعل من نفسه بطلا مأساويا • بينما بايرون وحده ، خرج من بودقة مارلو ، حيث مصنع الابطال • بايرون ، شأنه شأن فاوستس وتيمورلنك ، كانت لديه طموحاته اذ كانت شخصيته شخصية متفردة ، وقفت موقفا مناوئا للعالم • ان مبدع (تشايلد هارولد) و (دون جوان) يمكن ان تتصوره حائزا على مادة الدراما العظيمة • والواقع ، ان مسرحياته لا تخلو من قيم خاصة بها • ومع ان (مانفريد) هي اضعف اعماله مسرحيا ، فهي تفصح عن استيعابه الشامل للمطامح المتكلفة وكرهه للانساني واستساغته للطبيعة في اماكنها المنعزلة • وفي (ويرنر) او (الميراث) نستطيع ان نرى بوضوح اكثر التأثير الالماني • ان العمل مهدى لغويته ، وهو يحمل طابع مؤلف (غوتز فون بيرلشنغن) وطابع (الصوص) لشر • ان سيفندورف المتنكر في شخصية ويرنر ، يقف موقفا عدائيا ضد خصمه الرئيس ، سترالنهايم ، الذي يقتله اولريك الشاب ، ابن ويرنر • ثم يتهم جندي بريء بالجريمة • وفي بحثه عن الحقيقة يتوصل ويرنر الى ان الذنب يقع مباشرة على عاتق ابنه في اخر الامر ، كما يقع على الكبرياء والعاطفة اللتين الهبتا قلب ابنه • ومع ان القصة غير محتملة ميلودراميا ، فانها مصاغة في مشاهد مؤثرة • اما (سارادانا باولس) فبطلها المقعد ، ذو الطابع

الاثوي، قادر على اتيان الفعل البطولي، في حين البطلة المرسومة ببراعة، تفصح لنا عن قدرة درامية حقيقية • على اية حال ، ففي هذه المسرحية ، كما في غيرها ، نشعر بوجود نقص ما • اذ ان المفهوم الخيالي اوسع نطاقا من القدرة على التعبير المسرحي ، والمحصلة النهائية يشوبها التوكيد الدائب على (عواطف) قليلة ، لاتخفف من وطأتها عناصر متناقضة ، وبالتالي تصبح رتيبة جافة •

وباستثناء الشعراء البارزين في مطلع القرن التاسع عشر ، كان ثمة كتاب اخرون ، حاولوا جاهدين ان يقنعوا الجمهور بجدوى كتاباتهم ، بحيث كانوا موضع ترحاب النقاد على اعتبارهم انبياء العصر الجديد • ومن هؤلاء تشارلس روبرت ماتورين ، الذي نال شهرة وقتية بمسرحيته (بيرترام) - ١٨١٦ - التي انتجها كين بتوسط اللورد بايرون • وهذه المسرحية شأنها شأن (مانويل) - ١٨١٧ - و (فريدولفو) - ١٨١٩ - تتميز باحساس رقيق يتناول جمال المفردة • الا ان المغالاة العاطفية والمشاعر الشجية التي تقحم على كل مشهد ، تجعل هذه الاعمال جميعا ذات اهمية درامية ضئيلة • ف (اديليد) - ١٨١٤ - مسرحية ذات طابع الماني نموذجي وهي تعالج موضوع الثورة الفرنسية اما مسرحية (المرتد) - ١٨١٧ - فهي مليئة بالفقرات الطنانة ، التي قد تسمو الى ذرا مأساوية احيانا • ثم ماتلبث ان تنحدر الى المشاعر الشجية • ثم ان هذا الكاتب ، يقترب احيانا اخرى قدر الامكان من أي من معاصريه ، من حيث الهيمنة على نعمة درامية اصيلة • ومع ذلك ، فان اية مسرحية من مسرحياته ، لاتستطيع ان تثير قلوبنا في الوقت الراهن ، رغم ما فيها من مزج للعناصر الاليزابيثية والرومانسية و (الالمانية) • اما هنري هارت هلمان، فهو واحد من هؤلاء الكتاب السابقين • فمسرحيته (فازيو) - ١٨١٦ - التي خطط لها ان تكون (محاولة لبعث الحياة في الدراما الوطنية القديمة ، مع تبسيط كبير للعقدة) خابت في مسعاها ، من خلل شعرها

المرسل الهائم على وجهه ، وافقتارها للحدة المرحية • العقدة عقدة متميزة
تعنى عناية خاصة بالسيماي فاريو ، اذ يموت بارتولو البخل العجوز في
بيته • يستولي الاول على حقيبة الذهب التي يمتلكها الثاني ، فيتظاهـر
بعـدئـذ ، بانه وجد حجر الفلاسفة • وفي سورة من الحسد ، تتهمه زوجته
بـيـانـكا بانه مـذنب لقتله بارتولو ، فيلقى القبض عليه ، ثم يساق الى المشنقة



ليموت كمدا • ان الثيمة بصفتها شاهدا ، لا تتلاءم تمام الملاءمة مع المعالجة.
المأساوية • ومن اجل التثبيت من موضوع مسرحيته (ايفان) — ١٨١٦ —
ذهب وليم سوثبي الى روسيا • صياغة هذه المسرحية صياغة فقيرة ، تتمثل في.
احدى مكائد القصور وفي فكرة عاطفية ، المفترض فيها ان تكون فلسفية ،
غير انها تفتقر الى الانطباع المنسجم ، كما هي الحال بالقياس الى العديد من
مآسي العصر • اما مسرحيات ماري رسل متفورد القليلة العدد فقد اثبتت.
جدارتها من حيث التأثير • ومنها : (جوليان) — ١٨٢٣ و (ال فوسكاري)
— ١٨٢٦ — و (رانيزي) — ١٨٢٨ — هذه المسرحيات تتمتع بخصائص.
شخصية ومشاهد مؤثرة ، ومع ذلك ، فهي ماثلة في عالم خيالي ادبي ، على مبعده.
من خشبة المسرح المعاصر •

ولعهد ما ، بدا ان كاتبها واحدا استطاع ان ينجح في انتشال الدراما
الادبية من اخدود الابتذال او الضعف ، ولكننا حين نمنع النظر الان على
مسرحيات ذلك الكاتب ، اعني جيمس شيريدان نولز ، ندرك انه لم يقدم
شيئا جديدا الى المسرح في تلك الفترة • انه كان مستعدا ، اكثر من زملائه
ان يوظب وسائل ، تجعل مشاهده محط انتباه الجمهور • اذ كان يستلک
مثلا عليا من نوع يجعله راسخ القدم لتحقيق اهدافه ، لانه استوعب.
مطالب الطبقة المتوسطة التي افرزها الجمهور المعاصر • مهما يكن من امر
فان رصد مسرحياته ، ترينا انه لم يستطع ان يقدم شيئا جديدا اساسا •
فمسرحيته (فرجنوس) — ١٨٢٠ — ليست سوى نسخة من
قصة كلاسية ، برجوازية الطابع • اما (وليم تيل) — ١٨٢٥ — فليست الا
ميلودراما متفوقة • بينما (الزوجة) او (حكاية من ماتتوا) — ١٨٣٣ —
مسرحية متكلفة ميئوس منها ، من النمط الرومانسي • ثمة شخوص جرى
رسمها ، على نحو ذي اهمية ، فضلا عن احداث غرامية ، اتى عليها النسيان
ولكنها ما لبثت ان انكشفت بطريقة عجائية ، وفق نمط سوغها الزمن • الا

أن الكاتب ، شأنه شأن زملائه الشعراء الدراميين ، لم يستطع أن يقدم سوى عقد مصطنعة ، قسرية •

وهكذا ، فإن المحاولات التي جرت في السنوات القلائل الأولى من القرن ، كانت محاولات قوية اقتفى أثارها مختلف الكتاب في العقود المتأخرة .
أما ولتر سافاج لاندور ، الذي لم يكن يمتلك براعة درامية ذات شأن • فقد كتب في وقت مبكر مسرحيته (كونت جوليان) — ١٨١٢ — وبعد ربع قرن كتب مسرحيات (اندريا الهنغاري) و (جيوفانا النابولية) — ١٨٣٩ — و (حصار أنكونا) — ١٨٤٦ — في حين أن أخاه روبرت ايرس لاندور لم يستطع أن يكتب مسرحيات تبرز مسرحيات أخيه • أما توماس نون تالفورد فقد اقترب كثيرا من المسرح بمسرحيته (ايون) — ١٨٣٦ — وقد نالت من الأطراء الشيء الكثير ، باعتبارها المسرحية المنتظرة منذ عهد بعيد ، المقدر لها أن تقود الناس نحو عالم جديد • على أن هذا الأمر لا يستطيع الآن ، أن يجتذب انتباهنا • فالشخص باردة واللغة تسير سيرا متعثرا رتيا ، في تعكزها ، وتكلفها ، بحيث تقودنا الى صنوف من المناجاة على النحو التالي:
ايون : ايتها القوى الشفيقة — ضعي ثقتك بي ، أنا شاكر لك !
(يخرج)

اندراستس : ابق هنا ، لقد ذهب ، لكنني لم ازل مأخوذا به •
ماذا وعدته ؟ وعدته بأن التقى بالناس الذين سيطيحون بتاجي •
اجلس لمحاكمتي ؟ ينبغي أن افعل ما أنا فاعل •
ومع ذلك ، ستكون عصيتي مستعدة لأن تقطع الطريق على الكلام الحر ،
أما إذا تعالى هذا الكلام ليسىء الى سامعي ،
فاضرب السليط حد الموت ،
الاحلام العقيمة القديمة قد اضنتني ،
إنها تذوي — تتلاشى — فانا لما ازل ملكا !

ثم ان الكاتب لم يعد يستطيع ان يرفد ثيماته الرومانسية بحيوية دافقة • فمسرحيته الاخيرة (غلينكو) او (مصير ال مكدونلد) — ١٨٤٠ — تقدم شخصا مسلووب الحياة ، ذات نموذج متكلف متحجر ، على الرغم من ان ثيماتنا التي تستند الى حادثة تاريخية ، قريبة العهد ، غير كلاسية • ان هؤلاء الكتاب المتباينين ، قد تلاعبوا برؤاهم الرومانسية او الكلاسية ، اذ ان شعرهم المرسل تسكع في المراعي (الكلاسية) او الشكسبيرية ، دون ان نجد هنا او هناك نبض التعبير الدرامي في حيويته • فالشعراء الكبار شأنهم شأن زملائهم الثانويين لم يصيبوا قسطا من النجاح • وهكذا فان روبرت براوننغ ، الذي كان يمكن ان يحسب اهلا بالخصائص التي تليق بالدرامي الاصيل ، خاب هو الآخر مع سائر الكتاب • هنا ، يمكن ان نتصور ، على الاقل رجلا ، لم يحب احكام الايقاعات النغمية ، التي أتخمت المسامع منها ، او تردد ما ابتذل من لغة شكسبير المميزة • هنا ، رجل يعرف اقدار الرجال ويمتلك ارادة مسيطرة وحبا للحقيقة ، هنا رجل استطاع ، في منتصف عمله الفني ، ان يبدع طرفته الشهيرة (رجال ونساء) • مما لا ريب فيه ان براوننغ كان مؤهلا اكثر من غيره من الشعراء لان يكتب مسرحيات ناجحة • لكن امورا عديدة حالت بينه وبين تحقيق أي شيء حيوي • فتعلقه بالمناجاة التي تلائم ملاءمة معجبة (الغنائيات الدرامية) لم يطمح حاجات خشبة المسرح • اما انجذابه بما هو غريب ، استثنائي ، فقد اصبح مدعاة للملل ، حينما استغل في مجرى اية مسرحية • ان تعريف براوننغ بالمسرح كان ميمون الطالع ، اذ ناشده مكريدي بتحضير مسرحية له • فكان الجواب مسرحية (سترافورد) التي انتجت سنة ١٨٣٧ ، الا انها سرعان ما وضعت على الرف • وعلى الرغم من قوة المسرحية فانها محملة ببلاغة مفرطة في حوارها ، وشخصها مسلووب الحركة • في حين ان (سورديلو) بروعتها العشوائية تتوسط في موقعها بين (سترافورد) وبين اعزال براوننغ اللاحقة (الملك فكتور) و (الملك تشارلس) — ١٨٤٢ — و (عودة الدروز) — ١٨٤٣ —

اما الاولى فيمكن ان نعدّها من اقرب مسرحيات الشاعر الى النجاح الدرامي .
لقد تمكن الكاتب ، باقتصاره على اربعة شخوص ، ان يركز على مشاهدته
وان يرفدها بالحياة والحركة هنا نجد فكتور ذا العزيمة السوطية ،
والمخاتل الخائن احيانا ، ونجد ابنه تشارلس الحائر المشغول بمشكلاته
وزوجته النبيلة والسياسي دورميا ، كل هذه الشخوص مصممة تصميمًا
مؤثرًا . ان المثل العليا النبيلة كانت ذات تأثير ايجابي في الدروز السوريين
الذين كانوا يعيشون في ظل الهيمنة التي مارسها فرسان الهيكل ، مما
اضطرهم الى الالتفاف على مظالم قائد الفرسان العجوز ، وقبول جابال ،
الاله المتجسد ، لتحريرهم من الاضطهاد والجور ، لذلك نراهم يرفضون
محاولات لويس ، العضو النزيه في منظمة الفرسان لاطلاق سراحهم مما
يكبلهم من قيود . ثم مايربح الصراع ان ينتفض في ذهن لويس ، جراء
تعلقه بانيل ، خطيبة جابال . ان هذا الصراع يضفي اهمية على شخصيته ،
بينما رصد جابال ، ذلك القائد الاصيل ، الذي يسعى لتحقيق هدفه ،
بادعائه بصفات الهية مميزة ، ينفذ تنفيذًا بارعا . الا ان العصر لم يجد ما كان
يسعى اليه في كلتا المسرحيتين . العقدة والمعالجة في كلتا المسرحيتين فيهما من
الجرأة والخيال ما فيهما ، الا انهما تفتقران الى الحرارة الدرامية ، كما ان
الحوار يشوبه الابهام والغموض . وهذه مثالب اكثر وضوحا في (لطفة في
شعار النبالة) - ١٨٤٣ - و (مولد كولومب) التي كتبت سنة ١٨٤٤ ، ومثلت
سنة ١٨٥٣ .

وعلى ذلك ، فبراوتنغ ، بما تميز به من خصائص ، قد كان يمكن ان
يبشر بانجاز اصيل ، في الشكل الدرامي ، لكنه خاب فيما كان يسعى اليه . واذا
ماحدث ذلك ، فلسنا بحاجة لان نستغرب من ان الآخرين اعطوا اقل مما اعطى
الى خشبة المسرح . اما توماس لوفيل بيدوس ، فقد كان ، بالتوكيد يمتلك
باصرة اصيلة يمكنها ان تتعرف على احتياجات العصر . يقول بيدوس :

«ان الرجل الذي يريد ان يوقظ الدراما ينبغي له ان يكون جريئاً مقداماً، يحترم كل الاحترام الاثار الدرامية القديمة ، ومع هذا ، فان علينا ان نبدع ما هو جديد ، لا ان نحبي ما هو قديم ، وان نضفي على ادب عصرنا ميزته وروحيته » .

مهما تكن الحال ، فانه لم يؤلف سوى مسرحية واحدة هي (كتاب الموت المازح) الذي اكتمل في شكله النهائي سنة ١٨٢٦ والذي طبع سنة ١٨٥٠ . تتميز المسرحية برؤاها الرهيبة وشعرها المرسل العاطفي العنيف ، وغنائياتها ، وكل تلك الامور تذكرنا بالكاتبين اليعقوبيين وبستروتورنر . وعلى الشاكلة نفسها يمكننا ان نلاحظ مسرحية (يوسف واخوته) لارميا ويلز ، وقد حظيت بالشيء الكثير من الاطراء . نشرت هذه المسرحية اصلا سنة ١٨٢٤ ، ثم نقحت مرارا حتى ١٨٧٩ ، والدافع اليها ادبي اكثر مما هو درامي . اما مسرحيات رتشارد هنري هورن ، الاقرب صلة بالعمل المسرحي ، فهي (كوزمودي مديتشي) - ١٨٣٧ - و (موت مارلو) - ١٨٣٧ - و (غريغوري السابع) - ١٨٤٠ - و (يهوذا الاسخريوطي) - ١٨٤٨ - ان هذه المسرحيات بالرغم من مداها الخيالي ، واسلوبها الملائم اكثر ماتكون الملاءمة للعرض المسرحي تنم عن ضعف عام يتضح في كل المسرحيات الشعرية في تلك الفترة . انها لاتقدم شيئا جديدا لدور العرض ، فهي ليست سوى محاكاة لفعاليات درامية سابقة ، وهي بعيدة التماس بعصرها .

وفي اثناء الربع الاخير من القرن ، اغري الكثيرون من الناس لان يروا في اللورد تنسون الرجل الذي يمكن ان يضع الاسس من جديد لقيام دراما شعرية حية ، الا انه لم يستطع ، شأنه شأن الاخرين ، ان يبعث الحياة الجديدة في الشكل المسرحي . ومع ذلك ، فانه استطاع بمساندة كيندالز وارفنغ ، ان يحظى برضا الجمهور ، الا ان استقبال مآسيه كان

استقبالا شكليا مؤدبا ، مفروض الاحترام على الجمهور بكتابات غير
الدرامية ، لاسبب اية حماسة حقيقية • فقد وجد الجمهور كما نجد نحن،
ان (الملكة ماري) — ١٨٧٦ — مسرحية كيلة ، على الرغم من ثيمتها الواعدة
وان (هارولد) — ١٨٧٧ — صممت وكتبت بغير حماسة ، وان (بيكيت)
— المطبوعة سنة ١٨٧٩ — نقتحت من قبل ارفنغ سنة ١٨٩٣ — ومع ان هذه
المسرحيات تشتمل على بعض المشاهد المثيرة للانتباه ، فانها تفتقر الى القوة
الدرامية الجارفة •

وبغير سؤال ، ينبغي لنا ان نقدم احترامنا الى الهدف العام الذي اقنع
جميع هؤلاء الشعراء ليكرسوا انفسهم لخشبة المسرح ، وبخاصة الى رغبتهم
في ان يرفدوا الدراما بالنار الشعرية ، باحياء امجاد الفترة الشكسبيرية •
ومع ذلك ، نحن مضطرون الى الاقرار ، بان احدا منهم ، لم يمتلك الميزة
الضرورية لانجاز هذا الهدف المحمود انجازا تاما •

٣ — الميلودرامات والهزليات والخياليات •

ان الافتقار الى الحيوية والحس المسرحي وجو الاثارة ، في المسرحيات
الشعرية الجادة ، في هذه الفترة ، يقتضيها العودة الى عالم مغاير كل
المغايرة ، عالم الميلودراما والمسرحيات الخفيفة الاخرى • سبق لنا ان درسنا
ظروف دور العرض ، وماتبع تلك الظروف من نشوء الاسلوب الميلودرامي،
وقد وضعنا الخطوط العريضة لتلك الامور بايجاز • ذلك ان تلك الظروف
كانت مسئولة عن الشكل الخاص الذي اتخذته تلك المسرحيات في المجال
المسرحي الانكليزي ، اثناء العقود الاولى من القرن التاسع عشر • كما
اولينا العناية بالتأثيرات الدرامية سواء ما كان منها قاري المنشأ ام محلي
الطابع ، وهما العاملان اللذان امتزجا في تكوين الشكل المسرحي الخاص •
ان هذه الخلفية العامة تقتضيها شيئا من التخطيط •

احدى القوى المؤثرة التي ساعدت على توطيد الميلودراما في منعطف القرن ، تتمثل فيما أحدثه المسرح الالماني المعاصر من وقع ، وهنا ينبغي ان نلاحظ الواقع المتميز الذي مفاده : ان المسرحيات نفسها التي كان لها تأثير عميق في الشعراء ، كانت من الدوافع المحركة للكتاب الاعتياديين الذين كانوا موضع مقت الشعراء • ففي غضون العقد الممتد بين ١٧٩٠ و ١٨٠٠ ، شغلت دور النشر بطبع المسرحيات الالمانية المترجمة • ان هذه المسرحيات ، في معظمها ، لم توضع على خشبة المسرح • الا ان العدد الاستثنائي من الطبعات للكثير منها يشير الى ازدياد نهم قرائها • اذ لم يسبق ان شوهد مثل هذه الفورة الغريبة من قبل • يبدو ان تفسير ذلك يكمن في قوة اجتذاب هذه المسرحيات سواء بالقياس الى المثقفين ام بالنسبة الى غيرهم ، وهذا ما يتجلى في تأثيرها في الجمهور عموما • ومما لا ريب فيه ان مسرحيات عديدة كتبها رجال متميزون من اضراب لسنغ وغويته وشلر ، كانت ذات اهمية اصيلة ، ف (اللصوص) كانت انجازا مرموقا ، كما ان (غوتز فون بير لشنغن) لغويته الشاب ، وضعت في اطار متفرد بغناه الخيالي • فلا عجب ان كان لهذه المسرحيات وقعها المثير في قلوب الشعراء الرومانسيين ، باعتبارها نماذج يمكن ان يحتذى بها • ومن جهة اخرى ، فان كيان هذه المسرحيات كان ذا طابع (ميلودرامي) مؤكد ، هنا نجد القلاع المحطمة ، والزركشة الغوطية والشقاة والنبلاء الابطال ، والبطلات المحبطات ، والمشاعر المثيرة ، وهذه الامور جميعا تجتذب الناس الاقل تأثرا بالخيال ، او الاوطأ شأنًا في مجال الادب ، فيما يطمحون اليه • وفضلا عن ذلك فان بين المسرحيات التي اهتم بها الجمهور الانكليزي ، مسرحيات المانية كتبها اناس لا يمتلكون سيطرة الاساتذة العظام ، ومن هؤلاء اوغست فون كوتزبو ممن نالوا احترامًا كبيرًا • يعتبر كوتزبو ، من

عدة اوجه ، كاتباً مسرحياً متكاملًا ، ذلك انه كان يعرف المسرح معرفة جيدة،
ففي مسرحيته (Falsche Scham) و Menschenhass und Reue تبينت
لنا اغراضه الجدية • ولكن هذه الاغراض ، على عاطفيتها هوت الى مستوى
الاسلوب (الميلودرامي) اكثر من غيرها • ان المسرحيات الالمانية المكتشفة
حديثًا ، في ذلك العهد ، قد رفعت كوتزبو الى الصدارة ، بالقياس الى
القراء الانكليز بدلا من شلر غويته • ومنذ ان اعد جيمس جونستون في
سنة ١٧٨٦ ، المسرحية الالمانية (الضابط المسرح) المقتبسة من (مينافون
بارنهيلم) للسنع ، تبين ان التأثير الرئيس لهذه المسرحيات كان يتوجه نحو
المزيد من العاطفية الانفعالية ، واستخدام الشخصيات المستنسخة المتجذرة ،
واقحام المشاهد العاطفية واستغلال المادة (الغوطية) بعامة ، وتوظيف العنصر
المسرحي الغريب ، من اجل خلق مزاج له صلة بهذه الغرابة في اذهان افراد
الجمهور •

وفي الوقت نفسه ، تدفق ، في هذا الوسط ، تيار جديد مقبلا من
دور العرض الباريسية • اذ نهض هناك جلبرت دي بكسركورت باعتباره نظيرا
غاليا (فرنسيا) لكوتزبو ، في حين كان هولكروفت ، في سنة ١٨٠٢ ، يقدم
مسرحيته (كولينا) او (طفلة الاسرار) معتمدا على حكاية من حكايات
الاسرار • يمكننا ان نعد هذه المسرحية اول ميلودراما حقيقية عرضت على
خشبة المسرح الانكليزي • على اية حال ، ينبغي لنا ان نضع في نصب اعيننا
ان التأثيرات الفرنسية والالمانية لم تقف موقفا مناوئا للتقاليد الانكليزية
المحلية ، وان قوتها لا يصح ان يكون مردها جذتها ، انما مردها يتركز في
تعبيرها عن الشكل الدرامي الموطن الذي يكون اتجاها بينا في الخزين
الدرامي الذي كان يرفد دور العرض اللندنية بعطاءاته في القرن الثامن
عشر • ان البطل العاطفي في (العشاق الواعون) لستيل هو السلف المباشر
للبطل المتلف لانقاذ المرأة البريئة التعيسة ، التي تبرز امامنا في مسرحية

توماس مورتون (لينطلق المحراث) - ١٨٠٠ - وهي عمل يحوم على الحدود بين الكوميديا الجادة والميلودراما الصريحة . اما خط التطور من مسرحية (الاكتشاف المهلك) الى (غابة فوتيفيل) - ١٧٩٤ - فيسير الاقتفاء والتتبع . ففي المسرحية الاخيرة تتوضح الخلفية في دير متداع ، في القرن الخامس عشر . ومن هذا الدير يتخذ لاموت الفقير المدقع ملاذا له . وبعد ان يسمع صيحة مرعبة ، يستطيع ان ينقذ ادلين التعيسة ، وبعد ان يجر الى اليأس بسبب الجوع ، يهاجم ماركيز مونتو في مكنه ، وحين يكتشف هذا النبيل هوية لاموت ، يهدده بالقاء القبض عليه ، مالم يقنع ادلين لان تصبح خلية الماركيز ، ثم سرعان مايجد الوغد ان البطلة ليست سوى ابنة اخيه ، الذي سبق له ان قتله منذ مدة طويلة ، وعلى اثر افتضاح جريمته ، ينتحر ، فيتخلص الناس الطيبون مما كان يحيق بهم . هنا نجد كل المستلزمات الاثيرة لدى الكتاب الميلودراميين الرومانسيين ، نجد الدير القديم ، والسلب على قارعة الطريق ، والشبح في الغرفة المظلمة ، وجريمة القتل التي افتضحت بعد زمن طويل . حدث كل ذلك ، في سنة ١٧٩٤ قبل ان يكون بكسر كورت وغوتسبو مألوفين لدى الجمهور الانكليزي .

ان هذه الاوضاع التي هيمنت على دور العرض الانكليزية ، في بداية القرن ، ظلت تشدد من قبضتها حتى نهاية ذلك القرن . فهذه المئات من المسرحيات الميلودرامية ظلت تتوالى ، مع ان القالب الذي انطلقت منه ، ظل هو القالب نفسه بالقياس الى جميع تلك المسرحيات ، على نحو واضح جلي . ولما كان الامر كذلك ، فان اتقاء بعض النماذج القليلة ، يكفيها لايضاح الاسلوب الذي تم التعبير عنه . ففي سنة ١٧٩٦ تشخص مسرحية (الصندوق الحديدي) لجورج كولمان الاصغر ، المستندة الى رواية (كاليب وليمز) لوليم كودون ، لتقدم نموذجا من المسرحيات الانتقالية التي تتوسط بين المسرحيات العاطفية المتأخرة وبين الميلودراما بالمعنى الدقيق من الكلمة . ففي هذا العمل

المثير نجد السير ادورد مورتيمور المسئول عن الغابة الجديدة ، ممثلاً للشخصية المحورية ، وهو رجل سبق له ان اتهم بجريمة قتل ، لكن سرعان ما اطلق سراحه • الا ان النبيل ولفورد يكتشف انه هو ، في الواقع ، الشخص المذنب ، غير ان الوغد النصاب ، الذي يحاول التخلص منه ، يتهمه بجريمة سطو وسلب • على اية حال ، لما كان ولفورد هو البطل ، وبما ان الابطال دائماً هم الذين ينتصرون في النهاية ، تظهر وثيقة محفوظة في الصندوق الحديدي ، فتكشف جريمة السير ادورد • اما مسرحية (لقيط في الغابة) لوليم ديموند ، الشبيهة بالمسرحية الالفة في خطتها وتنفيذها ، فقد تم انتاجها بعد اكثر من عقد من الزمن ، في سنة ١٨٠٩ • هنا يمثل البارون لونغفيل شخصية الوغد ، انه يحب جيرالدين ابنة دي فالمون ، لذلك فهو يسعى لقتل فلوريان اللقيط • غير ان خطته تبوء بالافراق • وفي الوقت نفسه يتضح ان زوجة دي فالمون ، المفقودة منذ عهد بعيد ، مازالت على قيد الحياة • اما برتراند ، اداة لونغفيل المسخرة ، فيقع ضحية لتبكييت الضمير ، وبوساطته يتحقق اكتشاف اخر يتضح منه ان اللقيط هو ابن دي فالمون في الواقع • وهنا ايضا تروى قصة تستهدف هدفا اجراميا ، لتنتصر الفضيلة المضطهدة في اخر المطاف •

خلفيات كل هذه الميلودرامات المبكرة تكاد تقتصر على القرون الوسطى او بلدان الشرق ، والعديد منها يستغل المؤثرات الفوطيعة • فالكتاب من اضراب (الراهب) لوييس ، بمسرحيته (شبح القلعة) - ١٧٩٧ - و (اديل مورن الخارج على القانون) - ١٨٠١ - يستخدمون سلسلة من الاحداث المؤثرة الغريبة • ان عنوان المسرحية الاولى مؤشر كاف للثيمة المركزية ، كما ان فقرة قصيرة من المسرحية الاخيرة توضح لنا اسلوب لوييس ، هنا يمثل اولريك شخصية الوغد ، في سعيه للقضاء على اديل مورن ، الرجل النزيه ، بينما يمثل لودوفيك الرجل الكوميدي المخلص ، الذي يصاحبه

المغني هوغو والبطلة المظلومة انوغين • وحين يواجه اولريك قوى الخير،
يطلب منه ان يؤكد براءته فيمتثل لذلك الطلب ، قائلا :

اولريك : بما اني امل في سعادة الدار الاخرى ، اقسم بكل ما هو مقدس
في السماء ، وما هو مرعب في الجحيم ، ان — [وعندما يستعد
للقسم ، ينهض شبح بيطء ، وفي يده خنجر ملتهب ، ازاء
اولريك ، الذي يقف محملا فيه دون حركة لبعض الوقت] •

سيغسموند : لماذا تتوقف ؟

اولريك : [بلا حركة] سيدي !

سيغسموند : فيم تحدد ؟

اولريك : سيدي !

سيغسموند : امض ، تقدم •

اولريك : لا يستطيع ان يكون شاهدا في قضيته •

سيغسموند : من ؟

اولريك : انه اعمى ! الا ترى خنجري ؟ وقد التفت السنة اللهب حوله !

انه يشير الى صدره النازف دما ! لكن الامر كله مزيف ، مزيف !

ان الجرح الذي تلقاه مني لم يكن عميقا الى نصف هذا الحد !

[يصرخ الجميع صرخة فيها فرح ورعب]

انوغين : [بفرح طافح] الم تسمع ما قال ؟ الم تسمع ما قال ؟ اواه ياوالدي

الم تسمع ؟ [تقبل سيغسموند] •

اديل مورن : ان الشفتين شفتا اولريك ، لكن الصوت هو صوت السماء !

اولريك : انظر بعيدا عني ! انا لا استطيع ان اتحمل نظرتك • السنة

اللهب تنبثق من حدقتيك • والنار تتفجر في دماغي • اه ،

ابتعد عني !

سيغسموند : انتبهوا ، انظر كيف تهزه العاطفة •

اولريك : كان قبرك عميقا ، فلماذا تركته ؟ تركته لانقاذ حييبتك ؟ لتجبرني الى الكتلة الحجرية التي اعددتها لك ؟ هذا مايحول دون ذلك !
[يمتشق خنجره ، مندفعاً نحو الشبح ، الذي ظل ثابتاً كأنه تمثال • بيد انه ، حين يقترب منه ، يرفع ذراعه ، محدقاً فيه بنظرة رهيبة ، مشيراً الى انه سيطعنه • عندئذ يصرخ اولريك صرخة مرعوبة] قائلاً : الرحمة ! انا مذنب • لكني لست اهلاً • للموت • [يقع على الارض بينما يتلاشى الشبح]

وهذا الجو هو الذي يهيمن على مسرحية (الهولندي الطائر) او (السفينة المسحورة) لادور فتزبول ، التي انتجت سنة ١٨٢٧ • هنا نجد انفسنا في (كهف الشيطان) :

[ثمة صخرة تتبدل باستمرار ، في مدخل الكهف • واخرى غريبة التكوين في وسط الكهف ، تشبه منضدة عتيقة ، يعلوها كتاب ضخيم مطبق • موسيقي • يعثر على ليستيل ، وهي تتحامل على نفسها ازاء الصخرة ، في وضع تعس • يدخل فيندرديكن ، حاملاً مشعلاً وهو يوميء الى الكتاب السحري] •

ليستيل : هل انت من الانس او الجن ، ايها الكائن المرعب ، تستطيع ان تطأ كياني الفاني لكن روح ليستيل هي فوق حقدك وخبتك •

[موسيقي • يغضب ، يأخذ بيديها ، وعندما يقتربان من الكتاب يفتح على عجل واذا بكتابات هيروغليفية • تصرخ ليستيل وتنهار على قاعدة الصخرة • يسمع وقع اقدام من الخارج • يصغي فيندرديكن] •

ماودري [صارخاً] ليستيل • انا هنا • انت سالمة • [ينحدر الى الكهف فيرى فيندرديكن] : اه ، ايها التعس • اذن انت هنا ! مالك ترتجف !

[موسيقى • يضحك فيندرديكن ، ثم يمشق السيف • فتشعب معركة.
مرعبة • وبعد ان يطعن ماودري خصمه بلا طائل • يتمكن فيندرديكن منه،
فيلقيه على الارض بعنف وشدة •]

فيندرديكن : ايها الانسان الفاني مت ! [مرعدا] اه ، ماذا جنيت ؟ [يتألم الما
شديدا] لقد تكلمت • [موسيقى] • ان السحر الذي ابقاني
على الارض تحطم بصمتي • لا بد لي ان اذهب الى سفيتني
المسحورة مرة ثانية ، لاجر في المياه العميقة الهادرة • اما انتم
ياضحايا حبي وغضبي ، فمصيركم رهيب • انكم ستظلون هنا
مدفونين في هذه الحياة البليدة مدى مئة عام ، الى ان اعود،
انظروا ! [مشيرا الى الكتاب] •

هكذا كانت الميلودراما في السنين الاولى من القرن التاسع عشر •
ولكننا حين نرصد الخصائص الرئيسة في كل النماذج الرئيسة لهذا النوع
المسرحي ، يهمننا على حد سواء ان نلاحظ ، مالهذا الضرب من حيوية لكي
يكيف ، ضمن نطاقه ، ثيمات جديدة تتلاءم مع الازواق المتغيرة • وسرعان
ما استطاع البحث عن عقد جديدة ، ان يحمل الكتاب على الدخول الى عالم
مزدهر ، هو عالم الرواية المعاصرة • فقد وجدوا ان السير ولتر سكوت يمتلك
قصصا عديدة ، اذا ما سلخت حتى العظم ، يمكن بسهولة اقتباسها لتطمين
المتطلبات الميلودرامية • انهم وجدوا في (روب روي) الشقي الاصيل ذا
القلب المتعاطف ما يلزمهم ، كما عثروا على مثال البطولة في اوزبالديستون الشاب،
وهكذا الامر مع البطلة اللطيفة ديانا فيدنون (بما يغشاها من سر اعتيادي)
كذلك ينطبق الحال على شخصية الوغد بكامل ابعاده على راشلي
اوزبالديستون • ولما كانت حقوق النشر والتأليف غير مثبتة ، في مجال
الدراما ، في تلك الايام ، فان الكتاب الميلودراميين كانوا احرارا في
استخدام المادة التي ترسلها السماء اليهم ، وفق ما كانوا يرغبون ويشتهون •

ومن هنا ، كانت القلوب (المدلوثة) تنبض على خشبة كل مسرح • ومن خلال التنقيب في عالم الرواية ، وبسبب تغير اذواق العصر ، جرى تبدل في انتقاء الثيمات الميلودرامية ، الامر الذي بدا جليا في غضون ثلاثينيات القرن واربعينياته • وبعد ان سطا كتاب المسرح (الثانويون) على المسرح غدا من الطبيعي ، ان يعودوا بابصارهم الى كتاب الرواية في السنين التي خلت • انهم جربوا ان يستفيدوا من فيلدنغ وسموليت • ثم اكتشفوا في ديفو ما يلائم اغراضهم ، لتعلقه الشديد بالفعل • وحين حاول احدهم ان يحول (مول فلاندرز) الى مسرحية ، وحين اتبعه اخرون ، معتمدين على ثيمات غريبة عن المؤلف ، كما فعل ب • ن وبستر في مسرحيته (بول كليفورد) قاطع الطريق التي كتبت اصلا في سنة ١٧٧٠ ، والتي اقتبسها الكاتب سنة ١٨٣٢ ، تم الاقتراب كثيرا من الحياة المعاصرة ، كما لم يكن ذلك ممكنا في القصص الرومانسية الغريبة الطابع • ومن خلال هذه الاقتباسات مهد الطريق لادخال الميلودراما (الطبيعية) الى المسرح ، وهي شكل دبت فيه الحركة بمسرحة روايات دكنز • ان هذه الروايات المفعمة بالفعل والشخصيات والاحداث المثيرة كانت موضع الاهتمام النهم • حتى ان (البروفات) الطباعية ، كانت حالما تخرج من المطبعة يتناهبها الناس ، ومصدقا ذلك ان اكثر من نصف (دزينة) من النسخ الدرامية المقتبسة من احدى رواياته ، تم انتاجها في بحر اسبوع من نشر الرواية المعنية • ومن خلال امثال هذه المسرحيات ، اصبح افراد الجمهور معتادين ان يروا انفسهم مرسومين ، بالطريقة الميلودرامية ، التي زكاها الزمن في مشاهد مألوفة لديهم • فكانوا يكون منتحبين على ما اصاب نيل الصغيرة ، غاضبين على سكروج المسكين ، مكتشفين شيئا جديدا واثارة اضافية ، لان نيل الصغيرة كانت اقرب اليهم من ادلين الخيالية ، في حين يمثل سكروج امامهم شخصا سمات الوغد اكثر من ماركيز مونتو ، السديمي الطابع •

وهذا التصوير العاطفي ، الذي لم يكن على مبعدة اكثر من خطوة مما جرى سابقا ، قد استطاع بالشكل الدرامي الجديد ان يقدم لنا صنوف الحياة ، في اوطأ دركاتها ، التي كانت معروفة لدى المشاهدين • ان الثيمات عادة ، لما فيها من فعل واثارة في الاساس ، قد استندت في خلفيتها الى الجريمة والحرب او التمرد • وبتقدم القرن توافرت البراعة اكثر فاكثر في معالجة الثيمات المرجحة لاجتذاب الجمهور • وقد استغل دكنز استغلالا تاما، فعرضت جرائم القتل المعاصرة على خشبة المسرح • حيث نجد سويني تود وهو يعيد اقتراف جرائمه ، وماريا مارتين تواصل اجتراح افعالها البشعة ليلا ان ادخال هذه الميلودراما المنزلية ، بمعية المؤثرات التي واكبت القرار الخاص بالمسرح سنة ١٨٤٣ الذي فتح عهدا جديدا ، سرعان مايسر التحول المنشود. ولما تحول الكتاب الدراميون الثانويون من العصور الوسطى والشرق ، ولما تقلص مجال ما هو غير طبيعي ، ليقصر على الثيمات الاعتيادية ، الملازمة للوجود اليومي ، فمن الطبيعي تماما ان ينحسر اسلوبهم المتكلف ، وان يشرعوا في التفكير في وسائل تتلاءم مع الحصول على انطباعات طبيعية • انهم احيانا كانوا لا يبدون قادرين على تصوراية وسيلة افضل من ادخال الموضوعات المألوفة الى المسرح ، كمصاييح الشوارع والعربات والاسلحة التي يستخدمها المجرمون ، الذين يختارونهم ابطالا لمسرحياتهم ، وبالتدريج، توسع استيعابهم لوسائل ادق ، اطلت على اذهانهم ، كما تحسنت تقنياتهم • ان (الواقعية) بملء ابعادها ، لم يكن من الممكن ان تتطور من الاسلوب الميلودرامي ، الا ان تقدما ما قد حدث ، في هذه المسرحيات ، على نحو ما انجزه دراميو سنتي (١٨٩٠-١٩٢٠) ان اهمية هذه التجارب المبكرة ينبغي الا تعزب عن البال ، ومع اننا نتأسف على ما كان من سطورة طويلة الاملد ، مارستها الواقعية في مجال المسرح ، فاننا نرحب مخلصين بحركة القرن التاسع عشر، التي اعقبت المشاهد الباهتة والبلاغة الباردة التي تفردت بهما الدراما

الكلاسية والرومانسية الادبية • فالاعمال الميلودرامية التي قدمها رجال من اضراب توم تايلور وتشارلس ريد تمتلك قوة تفتقر اليها النماذج المبكرة لهذا النوع الدرامي • صحيح ، احيانا ، ان (عاشقان وزوجة) — ١٨٥٤ — التي كتبها هذان المؤلفان بالتعاون معا ، قد نحت منحسى رومانسيا ، في ثيماتها ، لكنها عالجت ، في الوقت نفسه ، انتفاضة سنة ١٧٤٥ ، بحيث اوضحت كيف ان رث التي اعانت دوق كمبرلند ، استطاعت ان تنجح في انقاذ البطل غير فاس التعيس الحظ من قبضة الموت • ومهنا يكن من امر ، فالميزة التي تتفرد بها مسرحياتهما الميلودرامية ، تلوح في الثيمات المنزلية • ف (المياه الراكدة تغور عميقا) — ١٨٥٥ و (بطاقة رجل في اجازة) — ١٨٦٣ — مسرحيتان تتناولان عالم الاجرام المعاصر ، وفي مشاهدتهما ميزة تفتقر اليها الجهود الميلودرامية السابقة ، وهما من تأليف تايلور • اما هنري ارثر جونز الذي ناصر هذا الشكل الدرامي في (الملك الفضي) — ١٨٨٢ — ، فقد انتج مسرحية ميلودرامية ، كانت ذات اهمية اصيلة وحيوية فعالة ، بالرغم من العديد من صنوف التكلف • وبينما كانت الميلودراما تشق طريقا مستقلة حدثت تطورات عديدة يمكن رصدها منذ ١٨٤٠ ، في اتجاهها نحو جعل الدراما الادبية اكثر شعبية • فقد سبق للورد ليتون ، في سنة ١٨٣٨ ان قدم مسرحية (سيدة ليون) الى الجمهور ، وفي سنة ١٨٤١ ظهرت مسرحية (عصر لندن) لديون بوسيكو • كلتا المسرحيتين مهمتان بطريقتيهما الخاصتين • ومن خلال ليتون تعلم الكتاب الادباء كيف يمكن ان يجعلوا اعمالهم اكثر ملاءمة للاستهلاك الاعتيادي • ان (سيدة ليون) كتبت ، وفي نية كاتبها ان يحقق شيئا ما ، لم يحققه كتاب الميلودراما الثانويون ، في السنين السابقة ، ومع ذلك ، فانها استمدت الهامها من كتاباتهم السريعة الزوال ، اما كوميديا ليتون المتأخرة (النقود) — ١٨٤٠ — فهي اكثر ايجابية في اهميتها • كان الجمهور ، في مسرح منتصف القرن التاسع عشر ، بمجملة من الطبقة المتوسطة

وقد اثبتت قصة (النقود) هذه ، ان ليتون ، بخلاف الادباء الدراميين الآخرين ، كان يدرك ان المشاهدين متلهفون الكوميديا ومأساة تعبران عن ظروفهم الخاصة . كما ان مسرحيات عديدة لبوسيكو ، تناولت الحياة الاجتماعية لتلك الفترة . اما (عصر لندن) فكانت تستهدف تصوير عادات العاصمة وتقاليدها . في حين ان (مدرسة المكائد) — ١٨٤٧ — تحتضن انماط الحياة الاجتماعية الارستقراطية ومطامح الفئات التجارية ، وفضائل الفقراء . ان بوسيكو كاتب عاطفي الطابع ، وحواره ، في اغلب الاحيان ، ينم عن سطحيته وتعكزه بالقياس اليها الان ، ولكنه كان يمتلك احساسا اصيلا بمعطيات المسرح . ان اعماله المبكرة لا يصح ان تكون موضع استهجاننا ، باي وجه من الالوجه . اما محاولاته المتأخرة ، التي تبدي فيها احساسه الاصيل بالفكاهة ، فهي متلازمة ، متعاونة مع استيعابه للآثار المسرحية ، الامر الذي جعله يحظى بالتشمين المنصف في زمنه . ف (كولين باون) — ١٨٦٠ — و (ارا — نابوغ) او (زفاف وكلو) — ١٨٦٤ — و (شورون) — ١٨٧٤ — و (ادوارد) — ١٨٧٣ — و (فن ماكول) — ١٨٨٧ — قد تحظى بادانة نقدية ، ولكنها لما تزل تحتفظ بمناقبها الخاصة .

وبينما كانت هذه الحركات تتقدم في مجالات الميلودراما والكوميديا العاطفية ، فان المسرح الكوميدي الصرف ، ماعدا استثناء واحد ، استمر في تضعفه وانحداره . ان الاوبرا الكوميديّة الباهتة والمهزلة الحمقاء ، ظلتا مهيمتين على خشبة المسرح ، بصورة عامة .

ان الجمهور لم يستوعب الفطنة البارة ، وبدلا منها كان الفعل البدني الخشن ، البدائي الطابع ، يحل محل الفكرة المتألقة والاستعارة الاخاذة . مهما يكن من امر ، فان الاستثناء كانت له اهميته الخاصة . ان الجمهور في بواكير القرن التاسع عشر ، كان على علم دائما بحماقة المشاهد التي كانت محط سروره ، وقد ازدهرت المسرحية الساخرة (البرلسك) جنبا لجنب

مع الميلودراما العاطفية • اما المسرحية الساخرة فلم ترفد المسرح باية طرفة من الطرف العظيمة • وهكذا ، فان صنوف المحاكاة المضحكة في هاملت او في المسرحيات الجادة المعاصرة ، تنتاب معظمها رتابة باهتة ، ومع ذلك فالاسلوب الساخر قد اضفى ، بطريقة ما ، على تطور شكل المسرح ، ، خاصة جوهريه من خواص العصر ، وبالتالي قدر له ان يكون له دور في تطوير الدراما اللاحق • وهذا الشكل من المسرحية يطلق عليه اسم المسرحية (المفرطة الغرابة) • ويعود فضل انتشارها في انكلترا ، الى الكاتب جيمس روبنسن بلانشي ، الذي بدأ عمله الفني بمسرحيته (اموروسو ، ملك بريطانيا الصغرى) — ١٨١٨ — وقد واصل الكتابة حتى النصف الثاني من القرن • ان مسرحياته الموهلة في الغرابة مليئة بالتوريات • ومع ان اسلوبه احيانا اسلوب خشن ، وافكاره في اغلب الاحيان ضعيفة مسطحة — الا انه انجز عملا ذا شأن لا يستهان به • فقد استطاع ان يرينا كيف يمكن ان يحول الحب الرومانسي بما هو فيه من دهش انطلاقا من الشرق بامكاناته المستحيلة، واجواء القرون الوسطى بما فيها من درجات تناسق مضحكة ، الى ابداع اصيل في مجالاته اذ تجتمع لديه خاصية الحكاية الخيالية مع اللمسة الخفيفة التي تتفرد بها المحاكاة التقليدية والسخرية الجارفة • فمسرحية (المرح الاولبي الصاخب) او (بروميشيوس وباندورا) — ١٨٣١ — بما فيها من امتزاج ذكي بين المشاهد ، والاشارات المحلية الدقيقة ، والهجاء المنصب على الاساطير الكلاسية ، تمثل نماذج نمطية لانجازاته • يحدثنا بلانشي نفسه انه المسئول عن تغيير طراز الملابس في هذه المسرحيات الساخرة • فقبل عهده ، كانت العادة المتبعة ، هي لباس الشخص البسة (خشنة) قدر الامكان ، في حين انه طالب ان ترتدي شخصه الخيالية البسة رافلة و (دقيقة تاريخيا) • ان هذا السجل التاريخي ، في الواقع ، يمكن ان يعتبر شعارا لعمله كله ، لانه ادخل على العمل المسرحي شيئا كثيرا من الرقة والرفاهة ، اللتين كانتا قبل معدومتين •

ان المسرحية الموعلة في الغرابة التي وضع هذا الكاتب اسسها ، اثبتت شعبيتها ، مما جعل الكتاب الاخرين يقتفون اثاره • كان روبرت برو من اوائل خلفائه ، بمسرحيته (كامارال زامان وبادورا) او (البيرية التي احبت الامير) — ١٨٤٨ — الذي بدوره قام بنقل هذا الاسلوب الى ه • جي بايرون والذي بذر بذوره بشكل حماسي في الستينيات • ان المسرحيات الموعلة في الغرابة ، اثبتت اهميتها كاساس لكتابات دبليو • س • جلبرت •

التعريف باوبرات سافوي تعريف متعذر ، فهي بالرغم من وجودها في مستواها الخاص ، ومع انها تعود الى مستوى المسرحيات المغالية ، ومافيه من تأثير في الكوميديا الانكليزية المتأخرة ، فمن المستحيل تصنيفها وفق هذا النوع او ذاك من الانماط المسرحية • ان عمل جلبرت الفني الذي بدأ في السبعينيات ، في متنوع الاساليب التي جربها ، يشير الى خصائص عديدة، تضافرت لتكوين روحية عمله المتأخر الذي تم انجازه على نحو متكامل اما ميوله فكانت ميولا كلبية ذكية ساخرة ، مع انعطاف واضح نحو الهجاء والمحاكاة الساخرة التقليدية ، مضيفا الى ذلك كله تهويمات شعرية غريبة وفكاهة رقيقة تتصف بنزوات متعددة • كان جلبرت يرى الجانب المقابل من الصورة كما لم يستطع ان يراها الشعراء الرومانسيون ومع ذلك كان يستعيد شيئا من حماسهم ، شأنه في ذلك شأن أي رجل مثقف فطن ، يحس بالامور حين تنقلب على نفسها ، وهذا الامر يذكرنا بالجو المهيمن على كوميديا شكسبير الفكاهية •

ان شيئا من هذه الخصائص يبدو واضحا ، فيما سبق ، في (قصر الحقيقة) — ١٨٧٠ — التي يتبدى فيها القصر المسحور التابع للملك فانور حيث المدخل ينبغي ان يعتمد على الصدق شكلا وخلفية • هناك تصبح الاميرة زيولدا الباردة الطبع ، عاطفية على نحو هستيري ، ويصبح الامير فيلامير بارد العاطفة ، كلما يغدو ارستيووس الساخر المتهور فيلسوفا دمث

الأخلاق • ان خيالات جلبرت تنمذج في مشاهد ، حيث تحاول ازيما المغناج ان تصطاد فيلامير اولاً ، ومن ثم كرسنال ، مفصحة بصدق عن افاعيل حرفة كل امرأة مغناج • اما (بجماليون وغالاتيا) — ١٨٧١ — فهي امعن في الجدية، بحيث تكشف عن عنصر الحزن المكنون عموماً ، هذا العنصر الذي يمثل احد مكونات كتابة جلبرت ، وهو يحظى بتعبير مركز في (القلوب الكسيرة) — ١٨٧٥ — بينما مسرحية (توم كوب) — ١٨٧٥ — تتقدم بكثير من المرح لتعرض سخافات الهزلية • حقا ان جلبرت كان عبقرى فريداً من نوعه • ان الضحك لديه يحوم حول عنصر المرارة • ذلك ان في هجائه ملمحاً من ملامح الاحترام ، وفي تقلباته اللامسئولة هدف جاد • ان الذين كانوا يتوافدون لمشاهدة (الميكادو) — ١٨٨٥ — او (قراصنة بينزانس) — ١٨٧٩ — او (الصبر) — ١٨٨١ — كانوا لا يرون مرارة الهدف وجديته ، الا ان هدفه الاول الذي انصب على اثاره الضحك والانخطاف من طريق الاغنية ، لم يكن هدفه النهائي ، بل انه كان يرغب ان يكون الضحك والاغنية عاملين يشعران بالذعة الساخرة ، حتى ولو استطاعت الاوبرا الفنتازية (الصبر) بما فيها من متعة ، ان تعرض كل تلك الامور • لقد مضى عهد شيعة عباد الشمس والبنطلونات البنفسجية منذ مدة طويلة ، الا ان هذه الشيعة ظلت متزامنة مع العقود الاخيرة للقرن التاسع عشر • ان هجاء جلبرت لذلك العهد يذكرنا بسخرية عودة الملكية ، لان فطنته الذكية فيها نكهة اسلوب كونكريف •

لقد انجب القرن التاسع عشر في شخصية جلبرت واحداً من اهم الكتاب الدراميين ، ومهما تكن عبقريته اصيلة ، فانه لم ينهض من مصاف الشعراء الذين كانوا يريدون ان يصبحوا كتاباً مسرحيين ، بل انه نهض من وسط مصنفي الميلودرامات والهزليات والتقليدات الساخرة المكروهين • اننا لانستطيع ان نقدم ايضاحاً ناجعاً لحيوية احدي الجماعات ، ولا بياناً للعقم المسرحي لجماعة اخرى •

٤ - الانبعاث الدرامي

بين ١٨٤٥ و ١٨٦٥ ، ظهر شاب مغمور ، يعنى عناية خاصة بكتابة سلسلة من الميلودرامات والمسرحيات الهزلية ، والكوميديات الصغيرة التي لا تختلف نوعيا عن تلك التي كان يصدرها بالعشرات كتاب معاصرون ثانويون يعملون في المسرح في تلك الفترة • ومن تلك المسرحيات (معركة الحياة) - ١٨٤٧ - و (الانسان المسكون) - ١٨٤٩ - و (نجمة الشمال) - ١٨٥٥ - و (بغال طليطلة) - ١٨٥٦ - و (ضائع الحسب) او (اللؤلؤة المسمومة) - ١٨٥٦ - ان هذه المسرحيات تتابعت بسرعة الوحدة بعد الاخرى وقد تم انتاج معظمها في دور عرض تم الاتفاق عليها في المسرح الاغريقي الشعبي في (سوري) •

ان مسرحية واحدة فقط ، كتبت في خاتمة فعاليات الكاتب التي دامت عشرين عاما ، تبدو اكثر طموحا من سائر المسرحيات الاخرى ، انها (ديفيد غاريك) الدراما الكوميديّة ، التي ظهرت في هيماركت ، في سنة ١٨٦٤ ، بعد ظهورها الاستهلالي في برمنكهام •

على اية حال ، شهد جمهور لفربول ، في سنة ١٨٦٥ ، التمثيل الاول لمسرحية (المجتمع) وبعد ستة اشهر ، عرضت في مسرح ويلز ، حين كان المؤلف ينعم بشهرته الناجحة ، بجدارة واستحقاق • وبسبب الاستقبال المشجع الذي قوبلت به كوميديته ، واصل تأليف عدة اعمال ، بعناوين مختصرة ، هي (ملكنا) - ١٨٦٦ - و (الطائفة) - ١٨٦٧ - و (مسرحية) - ١٨٦٨ - و (البيت) - ١٨٦٩ - و (المدرسة) - ١٨٦٩ - و (الحرب) - ١٨٧١ - ومسرحيات اخرى • وبذلك استطاع ان ينشيء نوعا جديدا من الدراما المنزلية ، التي اطلق عليها بعض المعاصرين اسم مسرح (كوب الشاي وصحن الفنجان) • وكما لاحظ احد النقاد ، كان هدف روبرتسن هو حث الجمهور على الاتيان بـ (مشاغل المدفأة) الى دار العرض ، وقد سعى لتحقيق ذلك

الامر ، باضفاء الواقعية قدر المستطاع على الشخص و الخلفية المسرحية
والعقدة الدرامية • انه استطاع ان يبعث السرور في جمهوره ، بالكشف على
المنصة فقط عن الشقق المرسومة وفق التقاليد القديمة ، حيث يشار الى
الابواب ، مثلا ، بالمقابض التي ترسمها ريشة الفنان الذي يعنى بالمشاهد ،
هذا فضلا عن المشاهد الثابتة ، حيث الابواب تمتلك مقابض حقيقية ، في
وسع الممثلين الامساك بها • وبالمجوء الى الوسائل المرئية والوسائل الاخرى
حاول المؤلف ان يوحي الى المشاهدين بانهم كانوا ينظرون الى الواقع كما
هو • طبيعي ان نقول ان الواقعية تعبير نسبي ، ولكن محاولات روبرتسن ،
في الوقت الراهن ، تبدو عاطفية سطحية • ومع ذلك ينبغي لنا ان نقر بامرين
اي انه حمل الواقعية محملا مسموحا به بالقياس الى جمهور عصره ، وانه
كان قادرا ، في الوقت نفسه على ان يضمن هذه المسرحيات ميزة مازالت
ناجحة في اضفاء السحر الجذاب ، بالقياس الى القراء والمشاهدين الذين
غادروا العالم ، بينما كان المقصود ان يتأثروا بذلك السحر ، يوم كان ذلك
التأثر ماثلا • ان من اهم مناقب روبرتسن الرئيسة ، كونه قادرا على بعث
الحياة في المسرح ، وذلك من طريق ابتعاده عن العذارى التاعسات ، والابطال
النبلاء الذين لا يحتمل وجودهم ، وبذلك تنكب طريقة التناول التعليمية •
ومع انه ، في الاساس ، يستند الى المعتقدات الاليزابيثية ، فهو ينظر الى
العالم نظرة واسعة المجال • ان تشود المتكسب ، العالي الصوت ، في مسرحية
(المجتمع) ليس هو موضع الهجوم ، من الوضعية الليدي الانانية بتار
ميغانت ، في حين ان وحشية ايكليس ، في مسرحية (الطائفة) لا يجري
التوكيد عليها اكثر من الكابتن هاوتري بشروده ، كما ان الامر يظل مقتصرا
على المركيزة بادعائها البغيض ، الذي يتجاوز كل الحدود • ان روبرتسن
له هدف يسعى لتحقيقه • فاسلوبه يتمتع بجدة وطرافة • ومع انه ، في العديد
من الفقرات ، في مسرحياته يستخدم امورا سطحية متعثرة ، سبق لنا ان

لاحظنا ترافقها مع بواكير المسرحيات العاطفية ، فانه ، في مسرحيات اخرى
اظهر لنا انه يحاول جهد الامكان جعل شخوصه تتكلم على نحو طبيعي •
ولنضرب لذلك مثلا مشهد جون داروي ، حين يباغت والدته المركيزة ،
بقوله انه متزوج من استير ايكلس :

جورج : اماء ، امكثي قليلا • [تستدير المركيزة لتخرج] • قبل ان تذهبي •
[يرفع جورج استير بكلتا ذراعيه من الاريغة] دعيني اقدم لك
السيدة جورج داروي ، زوجتي !

المركيزة : متزوج !

جورج : نعم ، متزوج •

[تنهار المركيزة على احد الكراسي • يعيد جورج استير الى الاريغة
دون ان يسحب يده • تسمع طرقات مترددة على الباب • فيكتشف
ان القادم هو ايكلس بعد فتح الباب • يتهاوى جورج على كرسي
المركيزة] •

ايكلس : قيل لنا ان تأتي • عندما جاء صاحبكم ، كانت بولي في الخارج •
فتصورت انه ينبغي لي ان ادخل عوضا عنه [يستدعي سام من
خلال الباب] سام ، ادخل •

[يدخل سام ، في ملابس يوم الاحد • ويبيده عصا • وهو يدخن
سيكارة • سام يستل السيكار من فمه ، خالعا قبعته] • لقد حضر
سام ، فها نحن الثلاثة ماثلون • سام وانا وصاحبكم • جئنا جميعا
في عربة واحدة ، اليس الامر كذلك ، سام ؟

[ايكلس وسام يتوجهان الى الفتيات • يتهاوى ايكلس الى امام
احدى المناضد باسم •

المركيزة : [تنظر الى جورج من وراء نظارات] من هذا ؟

جورج : هذا والد زوجتي •

المركيزة : ماذا يعمل ؟

جورج : انه لا يعمل شيئاً •

ايكلس : انا واحد من نبلاء الطبيعة • يسعدني ان اراك ، ياسيدتي • اخبرت

من قبل بناتي من اتم • [يدير جورج ظهره متفجعاً نحو ايكلس •

حين يتوجه الى المركيزة] • نحن العجائز والشيوخ ، اباء وامهات

الزوجين ، علينا ان نتصافى وتتصادق • [ماداً يده القذرة] •

المركيزة : [متراجعة] سحقاً لك • اذهب بعيداً عني • [يذهب ايكلس الى

المنضدة ، ممتعضاً] • ما اسمه ؟

جورج : ايكلس •

المركيزة : ايكلس ، ايكلس • لم يكن في الوجود شخص اسمه ايكلس •

هذا شخص غير موجود •

ايكلس : ان لم يكن موجوداً ، فماذا تسمين هذا الشخص ؟ [يذهب الى

المنضدة ، عندما يتهاوى سام • وهو على وشك ان يأخذ قنينة

الشراب] •

المركيزة : لم يولد ايكلس بعد •

جورج : ومع ذلك ، فهو يتنفس بحرية • [متكلماً على افراد] لكم كان بودي

لو لم يفعل •

المركيزة : ومن هو هذا الرجل الصغير ؟ اهو ايكلس اخر ؟

[سام ينظر متطلعاً هنا وهناك • تقترب بولي منه • وتتنظر بتحد نحو

المركيزة] •

جورج : كلا •

المركيزة : يا الله • واذن من هو ؟

جورج : اسمه غير دج •

المركيزة : غير دج اسم يفتت الاسنان • ترى لماذا هو موجود هنا ؟

جورج : انه على صلة غرامية ببولي اخت زوجتي •

المركيزة : وماذا يعمل ؟

جورج : انه عامل يشتغل بتزويد الغاز •

المركيزة : يبدو كذلك [يذهب جورج الى استير] • وماذا تفعل الاخت ؟

[وبعد القاء ايكلس نظرة متلهفة على قنينة الشراب ، يقترب من

القنينة ، فيملأ قدحه بالشراب ، متصورا ان احدا لا يلحظه] •

بولي : [تؤكد وجودها بغضب] انا اشتغل في الباليه • في المسرح الملكي في

لامبيث •

وهكذا كانت تعمل استير • انا لانخجل من الوضع الذي نحن فيه !

فليس من سبب لذلك •

هذا المقتطف من مسرحية (الطائفة) هو نموذج

جيد من نماذج حوار روبرتسن • انه قد يثير ابتسامة ، وقبل ان نبدأ بالازدراء

به ، ينبغي لنا ان نتذكر مصير الحوار (الواقعي) الذي مهما يكن ، في مظهره

قريبا من حديثنا اليومي الاعتيادي ، فهو بمرور سنين قليلة ، يصبح قديم

العهد • ان اكثر مسرحياتنا (واقعية) في الوقت الراهن ، لاتستطيع ان تتخلص

من ذلك المصير • ان مسرحيات روبرتسن جديرة بالقراءة ، ونصب اعيننا هذه

الفكرة ، كما ينبغي ان نقر ان آية مسرحية من تلك المسرحيات يعاد تمثيلها

الان ، يمكن ان تؤدي دورها بلغتها ، وان تكون مقبولة بالقياس الى

الجمهور ، ولو كانت قديمة النمط بصورة محددة • امر اخر يستحق التنبيه

في هذا المقتطف • ان التعليمات المسرحية ترينا بدقة كيف كان روبرتسن يدرك

اعمق ادراك ضرورة ربط الكلمات بالفعل وعدم قدرة الكلمات الاعتيادية

على اتصال ما كان راغبا في ايصاله قولا • ومن هذا النموذج الوجيه يتضح لنا انه كان على وعي بالمشكلة الدائمة التي تواجه الكاتب المسرحي وهو هنا يتكهن بالاتجاه الجلي في العديد من مسرحيات القرن العشرين ، ومفاده الاعتماد على الايماء والتلميح والحركة المسرحية حين تخفق الكلمات في اداء دورها •

لم يواصل روبرتسن نفسه عمله الى شوط بعيد ، الا ان تأثيره كان عميقا ، واضح المعالم ، في مسرح السبعينات • صحيح ان المسرحيات التي تنتسب الى جهوده ، كانت اكثر عاطفية وسطحية من مسرحه لكننا نستطيع ان نرى ، في الوقت ذاته ، كيف ان كتاباته كانت تستدعي انتباه الآخرين لامكانية معالجة ليس فقط العقد العاطفية والمكائدية ، بل مايمكن ان ندعوه الان بالثيمات • وهكذا ، فالكاتب الخصب ه • ج بايرون ، الذي كانت فعالياته المسرحية ، في مجملها ، تقتصر على مجالات المسرحية الهزلية والسخرية التقليدية ، عاد في سنة ١٨٦٨ ليكتب (نجاح سيريل) ومع ان هذه المسرحية ليست ذات اهمية بالتوكيد ، الا انه ، من خلالها ، حاول بنزاهة ان يكتب دراما (اشكالية) حتى كادت الاحداث المنزلية التي تضمنتها ان تقضي على مساعي الروائيين الشعبيين ، بما نالته مسرحياته من استحسان لدى الجمهور • وبعد عدة سنين ، أي في سنة ١٨٧٥ اعقب ذلك كله بدراسة مجدية للغيرة الفنية بين زوج وزوجته في مسرحيته (زواج على عجل) •

ان هذا الخيط العاطفي الواضح في كتابات روبرتسن واصله جيمس البيري بامتياز في مسرحيته ذات الشهرة المدوية (زهرة تان) — ١٨٧٠ — التي كانت تبشر بمسرحيات كوميدية لطيفة ، ناعمة • ثم ان سدني غرلندي تابع الخط نفسه • ففي مسرحيته (نظارتان) — ١٨٩٠ — التي تستند الى مسرحية فرنسية ، حاول ان يعلق على الحياة الاجتماعية المعاصرة ، بيد ان تعليقه ذاك كان مغثا • اما (جنة الاحق) — ١٨٨٧ — ، فكان يمكن ان تكون دراسة

منزلية مهمة ، لو كانت مشاهدتها تتصف بالاخلاص وهدفها يتمتع بالجدية ومع ان (من يزرع الريح) — ١٨٩٣ — تعالج مشكلة طفل غير شرعي ، على نحو رقيق رهيف ، الا انها تخيب خيبة تامة في ان تؤثر فينا تأثيرا حقيقيا . ان روحية مسرح غرندي ، يمكن ان تتمثل في افضل اعماله المعروفة ، اعني مسرحيته (باقة بنفسج) — ١٨٩٤ — ظل هذا الكاتب الدرامي الى النهاية عدوا للدودالخط درامي اخر، يمكن اقتفاء اثره، بالعودة الى نموذج روبرتسن وفي غضون السنين التي اعقبت ظهور مسرحية (الحرب) بدأ شابان ، شأنهما شأن روبرتسن ، برفد المسرح بعدد من المسرحيات الهزلية والميلودرامات ذوات الالهية النسبية ، وقد قدر لهما ، كما قدر له ، ان يصبحا كاتبين دراميين مبتكرين ، في اعمالهما المتأخرة . كان الاول ممثلا يدعى ارثرونغ بنيرو ، الذي برز كاتبا بمسرحيته المتواضعة (مئتا جنيه في السنة) في عام ١٨٧٧ . وبعد سنوات قلائل ، ظهرت مسرحيته (السيد الاقطاعي) — ١٨٨١ — ان بعض النقاد البصيرين وجدوا فيه مميزات واعدة ، الا ان (الخزامى الجميلة) التي ظهرت بعد ذلك بعدة سنين ، تنبىء بانه في افضل اعماله ، لا يعدو كونه (غرندي) اخر . على اية حال ، اذا ما تطلعنا الى وراء ، فائنا نستطيع ان نرى كيف انه ، في كتابة هذه المسرحيات ، كان يدرب نفسه ليصبح ما اصبح عليه . انه تقنيا افاد كثيرا من تأليف المسرحيات الهزلية من اضراب (القاضي) — ١٨٨٥ — و (المعلمة) — ١٨٨٦ — و (الفندور دك) — ١٨٨٧ — فنحن ندرك الان ، ان (الخزامى الجميلة) كانت ببساطة مسرحية تجريبية ، ادت فيما ادت اليه الى جهود اكثر جدية . اما في (الجنس الضعيف) — ١٨٨٨ — ففيها يوجز الكاتب قصة انسان يقطع علاقاته بالمرأة التي يحبها ، فيهاجر الى امريكا ، وهناك ينثال عليه المال ، حتى يصبح غنيا ، ثم يعود الى الوطن ، بعد ان يكون الحنين الى موطنه قد اسره ، وهنا يصبح صريع ابنة من احبها ذات مرة . ثم ما برحت هذه المسرحية ان اعقبته مسرحية اخرى بعنوان (الخليع) — ١٨٨٩ —

وبمسرحية ثانية نالت قسطا كبيرا من النجاح تحت عنوان (السيدة تانكري الثانية) وهي دراما تبشر بانتعاش مسرحي ذي اهمية استثنائية •

وبهذه المسرحية اصبح بنيرو في الحال واحدا من سادة كتاب المسرح وقد احتفظ بمركز الصدارة هذه الى نهاية العقد الاول من هذا القرن • وفي خلال هذه السنين ، كتب عدة مسرحيات ، بشتى الاساليب ، انطلاقا من كوميديته السارة (تريلوني من الابار) - ١٨٩٨ - وفيها عرض صورة خيالية للشباب روبرتسن ، وانهاء بمسرحيات اكثر جدة ك (السيدة ايسمى السيئة السمعة) - ١٨٩٥ - و (ايريس) - ١٩٠١ - و (القناة الوسطى) - ١٩٠٩ - التي بنيت شهرته عليها • ومع انه واصل عمله المسرحي الى سنة ١٩٣٢ ، فان مسرحيته (حزيران بارد) التي انتجت سنة ١٩١٠ ، تعد بداية لانحداره الفني لان اسلوبه اصبح قديم النمط في حين اخذ كتاب اخرون من حملة الافكار الجديدة يطورون المسرح متجاوزين ما وصل اليه • تتميز مسرحيات بنيرو والجادة ، في المقام الاول ، ببراعة تركيبها ، ومن خلال ذلك ، علم خلفاءه الشيء الكثير ، على اننا ندرك الان ان تلك البراعة كانت متزمتة في معظم الاحيان • وفي المقام الثاني عمل على تحسين المحاولات المبكرة ، في تطوير الحوار الواقعي ، باضفاء حرارة على مشاهدته فابقى على نكهة الحديث الفعلي ، مغلفا ذلك الحديث بجو من الاثارة المسرحية • ومن هنا ، كانت هذه المناقب مناقبه الخاصة • اما تقصيرة الرئيس فيكمين في عدم قدرته على انجاز ماشرت به ثيماته • اذ كان يحاول ان يعالج مادة المأساة ، لكنه قلما استطاع ان ينجح في تلك المعالجة على نحو مأساوي • ومن ثم ، لم تكن شخوصه تتميز بحياة اصيلة اذ كانت الفكرة او المشكلة التي يختارها اساسا لمسرحياته تضرب تلك الشخوص ، ولذلك فبدلا من الاعتماد على حدة العاطفة كان يستند الى المشاعر الشجية • لذلك ، فنحن نرى فيه كاتبا مسرحيا له رغبة في خلق مأساة واقعية ، غير انه في الاساس ، لم يستطع تجاوز المسرح العاطفي •

ومن هنا ، فالخط العاطفي ، واضح كل الوضوح في اعماله المبكرة كما هي الحال في مسرحيتي (الجنس الضعيف) و (الازمان) - ١٨٩١ - ولو ان هذا الامر ماثل ، واحيانا ، مخنف في (السيدة تانكري الثانية) . قصة هذه المسرحية تتحدث عن رجل اسمه اوبري تانكري ، يتزوج من امرأة تدعى بولا التي يحبها ، والتي يعرف ماضيها المندس يجري العمل في المسرحية بكشل موفق ، اما الشخصوص الثانوية كالابنة ايليان والصديق الطيب كايلي درمل ، فشخصوص تتمتع بالحيوية . ومع ذلك ، لانستطيع ان نتقبل تلك المسرحية بالحماسة التي قوبلت بها في سنة ١٨٩٣ . انها بالقياس الينا ، لاتبدو اكثر من مسرحية بارعة تستحق مااستحقته من تثمان في وقتها ، اذ استطاع المؤلف ان ينجح ، فيما قام به من انجاز ، في خلق شكل درامي ، تتعارض فيه المواضعات الاجتماعية مع الغرائز الطبيعية ، كما ان فيها شيئاً من الضحالة في القوة العاطفية ، يجري تغطيته ، بالاستناد الى البراعة التي لاشك فيها المتمثلة في ابتكار الاوضاع المسرحية . ان الجمع بين ماهو شجي من المشاعر وبين ماهو تياترالي زائف ، يمكن ان يرى باكثر مايكون الوضوح فسي (السيدة ايسمى السيئة السمعة) ذلك العمل الذي يحاول ان يدرس الشخصية من خلال انزال الستارة في النهاية ، حين ترمي البطلة المفكرة الحرة بالكتاب المقدس الى النار ، وبعد ذلك (تصرخ صرخة مدوية) (مادة يدها لتسحب الكتاب من النار) . يمكن التعرف على تقصيرات مماثلة في (ايريس) وحتى في (القناة الوسطى) على اننا في هاتين المسرحيتين ، نجد معالجة الشخصوص معالجة تتسم بالمتانة والثقة .

مهما يكن من امر ، فان الاخفاقات التي تعرض لها السير ارثر بنبرو ، لاينبغي ان تحول بيننا وبين تثمانه باعتباره استاذ فنه ، واحد اعلام الاحياء الدرامي ، الذي تواكب مع بداية عصرنا الراهن . اما عاطفيته ومعالجته التقليدية احيانا للشخصية المسرحية فيجب الا تنتقصا من اهميته بصفته

رائدا ساعد على وضع الاسس للمسرح الواقعي في القرن العشرين ، كما انه فتح الطريق للآخرين كي يتعرفوا على مناقب مسرحية الافكار •

وجنبا لجنب مع هذا الكاتب نهض شاب ، في نهاية القرن التاسع عشر بمسئولية اغناء وتوسيع هذا النوع من الدراما • ففي غضون السبعينات عندما كان بنبرو يعرف نفسه للمسرح اول مرة بدأ هنري ارثر جونسن تجارب في كتابة مسرحيات هزلية وكوميديات صغيرة وميلو درامات وقد توجت جميعا بمسرحية (الملك الفضي) سنة ١٨٨٢ • وهي مسرحية عاطفية ، ولو ان تصورهما جرى وفق صيغ ميلودرامية • انها تتضمن بعض المشاهد القوية والالواضع التي تتميز بالتناول البارع • وبعد سنتين ظهرت مسرحية (القديسون والخطاة) وهنا اوضح جونز اهدافه الاصيل • اما خلفيتها فتتبدى في بيئة الطبقة الوسطى ، في احدى المدن الاقليمية • ومن شخوصها المهمة هو غارد ، وهو رجل اعمال قليل الشأن ، متوحش الطبع ، وبرابل ، البقال الوضيع ذو العقلية المنحطة ، والتقوى المنافقة • تقابلهما ليتي ابنة الكاهن فليتش ، رمز المثل العليا والتطلعات التي تتجاوز العالم القدر الذي يعيش فيه والدها تتخذ المسرحية ، في تطورهما ، مسارين ، فمن جهة نواجه مشكلات يومية تتمثل في كراهية صاحب الحانوت الصغير للحوائث التعاونية الكبيرة ، وعبث النزعة الطهرية التقليدية ، وفقر وجشع روحية الطبقة المتوسطة في المجتمع الاقليمي ، ومن جهة اخرى ، نجد انفسنا مساقين لمعالجة قصة ميلو درامية بعض الشيء ، حيث تقع ليتي ضحية خيانة انسان وغد طبعاً لا تطبعاً ، يدعى الكابتن فانشو • الا ان ليتي لاتموت الا اثر مشهد من المشاعر الشجية ، اذ يعود حبيبها الاصيل ، جورج كنزمل ، ليفصح عن عواطفه السخية • هنا يتوحد المزاجان ، على نحو غير سليم ، ومع ذلك ، فان معالجة جونز للموضوع الرئيس تتجاوز معالجة بنبرو للثيمة الاثيرة لديه ، التي تتمثل في المرأة ذات السوابق • ومن هنا يصح اعتبار (القديسون والخطاة) ذات اهمية ، في

سنة ١٨٨٤ ، تبرز أهمية (الخليع) في سنة ١٨٨٩ • وهذا الامر يبين لنا ان جونز قد اختار مادة مسرحيته الاولى ، بطريقة لا اعتباط فيها • اما مسرحية (يهودا) فتركز على مشكلات الحياة الروحية للانسان • غير ان مسرحيته الشعرية التي لم تنل قسطا من النجاح ، بعنوان (المغوي) — ١٨٩٣ — وسعت من نطاق الاستقصاء بهذا الشأن ، كما ان طرفتي جونز (انتصار المتحذلقين) — ١٨٩٥ — و (ميخائيل وملاكه الضائعة) — ١٨٩٦ — بنيتا بناء محكما على هذا الاساس • ادرك جونز ، ان الدراما ، ان قدر لها ان تتقدم ، لا بد لها من تجاوز ثيمات الجنس ، بتصوير الحياة الروحية والدينية للانسان ، على اوسع نطاق •

على أية حال ، هذا لا يعني ان جونز اقتصر على نوع محدد واحد ، سواء اكان ذلك في كتابة المسرحية ام في تخطيط عقدها • فبين مسرحية (المغوي) و (انتصار المتحذلقين) ظهرت مسرحية (المتنكرون) — ١٨٩٤ — وهي تعالج الحب الغيري ، الذي يستهلك نفسه كل الاستهلاك • وهو ما يتمثل فيما ينحضره ديفيد ريمون من حب نحو المرأة اللامبالية دلسي لاروندي • ومما هو جدير بالملاحظة ، في الوقت نفسه ، ان تصوير جونز للعاطفة يتميز بحدة اشد واقوى من الحدة التي نعر عليها في معالجة بنيرو للثيمات العاطفية ، ذلك ان تلك الثيمات قلما تتعدى العاطفية المشجية ، بينما في الحالة الاولى ، لا يستطيع الكاتب من الافلات من جو العاطفية المتخمة ، لذلك ، فهو يحاول ان يسبغ على اوضاعه المسرحية حماسة تكاد تكون بطولية الطابع • ان تعلق ديفيد ريمون الجامح بفنه يوازيه تعلق الدكتور كاري بادناهاين في مسرحية (الطبيب) — ١٨٩٧ — وهذه الحدة نفسها تتميز بها مسرحية (دفاع عن السيدة دين) — ١٩٠٠ — ولو بشكل اخر • توضح المسرحية الاخيرة شيئا اخر كان لجونز فضل الاسهام به في دراما عصره • اما قوة بنيرو فتكمن في براعته البنائية • على حين تكمن قوة جونز في حواراته المسرحي المتأزم • ففي

المشهد الذي يكتشف فيه السير دانييل كارتريت اسرار ماضي السيدة دين ،
بما في ذلك الماضي من توتر مستمر ، واهمية درامية متماسكة ، يفصح
المؤلف عن احساس عميق بمستلزمات المسرح ، وعن قوته بصفته كاتباً • ان
هذا الاختبار يبدأ على عجل بالشكل التالي :

سير دانييل : لا ينبغي ان يكون الامر صعباً جداً • [يجلس في كرسي دوار ،
السيدة دين : نعم سل عما تريد • انا متلهفة لمساعدتك بغية الوصول الى
الحقيقة •

سير دانييل : لا ينبغي ان يكون الامر صعباً جداً • [يجلس في كرسي دوار ،
بقرب منضدة ، ويأخذ قلماً يكتب به ملاحظات تتعلق بأجوبتها]
والان كانت فيليسيا هايندرماش قريبتك ؟

السيدة دين : نعم

سير دانييل : كان ابوها كاهن تاو هامبتن •

السيدة دين : نعم •

سير دانييل : وكانت آني الن قريبتك الاخرى •

السيدة دين : لا قرية اخرى لدي • حين سألتني ما اسم قريبتي الاول لم
استطع ان اقول : فيليسيا هايند مارش • لذلك ، اعطيتك
الاسم الاول الذي تصورته • [ثم يزداد التوتر تدريجاً] :

سير دانييل : الى اين ذهبت فيليسيا هايند مارش ، حين غادرت تاو هامبتن ؟
السيدة دين : لا اعرف على وجه الدقة •

سير دانييل : لكنك تسلمت رسائل منها • فمن اين اتت تلك الرسائل ؟

السيدة دين : دعني افكر • اظن من مكان ما على الساحل • [وقفة] •

سير دانييل : الا تتذكرين ؟

السيدة دين : كلا ، اشعر بارتباك شديد • انا لا اعرف ماذا اقول • انا — انا
انت تخيفني •

سير دانييل : انا اخيفك ؟

[يبدو سلوكه هادئاً ورفيقاً وقوياً جداً] •

السيدة دين : نعم ، اعرف انك لطيف جداً • وليس لدي ما أخشى منه • ولكن
اشعر ، اشعر كأني اعاني الآم التعذيب • ولو سألتني سؤالاً
آخر ، لصرخت طالبة النجدة • [وقفقة قصيرة] • انا متأكدة بان
من الافضل لي ان اذهب واكتب كل شيء وحدي • [تحاول
ان تذهب] • الا ترى ذلك ؟

سير دانييل : [يوقفها بإيماءة منه] • كلا •

يزداد الجو المتوتر حدة باستمرار • كما ان الحوار يتنامى
بسرعة متجددة متصاعدة •

سير دانييل : متى رأيت فيليسيا هايند مارش آخر مرة ؟

السيدة دين : بعد الفضيحة المريعة في فيينا ، راسلتني من مونتريال • كانت
يائسة ، تضرعت بي ان احميها • كنا كأختين ، اخبرتها ان تأتي
الينا ، لتجد ملاذا •

سير دانييل : هل اوفيت بوعدك ؟

السيدة دين : نعم • قد فعلت ذلك حتى يوم وفاتها •

سير دانييل : متى كان ذلك ؟

السيدة دين : قرابة سنة مضت •

سير دانييل : اين ؟

السيدة دين : في موتريال

سير دانييل : عاشت معك في موتريال • تحت اسم فيليسيا هايند مارش ؟

السيدة دين : كلا ، كنا ندعوها السيدة الن •

سير دانييل : هل لك ان تقدمي لي اسماء وعناوين الناس الذين يعرفونك باسم السيدة دين ويعرفونها باسم السيدة الن في موتريال ؟

السيدة دين : سأكتب اسماءهم واجلبها لك هذا المساء • ماذا انت فاعل بها ؟

سير دانييل : سأثبت انك لوسي دين • ان كنت لوسي دين • [تحقق فيه] •

سير دانييل : هل يعرف رسبي من انت ؟

السيدة دين : ماذا تعني ؟

سير دانييل : هل يعرف رسبي من انت ؟

السيدة دين : نعم — يعرف انني السيدة دين •

سير دانييل : قرية فيليسيا هايند مارش •

السيدة دين : [بعد وقفة] نعم •

سير دانييل : اخبرت رسبي ، وهو احد معارفك ، ان فيليسيا هايند مارش كانت قريبتك ولم تخبري ليونيل ، بانك لم تخبريني ؟

السيدة دين : انا — انا — [تنظر اليه] لن اجيبك باكثر مما فعلت • لك ان تعتقد حسب ماتشاء ! لا اريد شيئا من معاوتتك اكثر مما فعلت!

دعني اذهب •

سير دانييل : [يوقفها] مامدى ما يعرفه رسبي عنك ؟

السيدة دين : ألم اقل لك انه يعرف انني السيدة دين ؟

سير دانييل : اينها المرأة ، انك تكذبين •

السيدة دين : [تهب في وجهه] كيف تجرؤ ؟ كيف تجرؤ ؟ [تقف في مواجهته] •

سير دانييل : [ينظر اليها وجها لوجه] • اقول انك تكذبين • انت فيليسيا
هايندمارش •

ان هذه الفقرة ، تصبح مؤثرة ، في المسرح ، تأثيرا اصيلا ، وهي تفصح
عن براعة جونز وادراكه الواعي ، ومع ذلك ، فنحن لانستطيع ، في الوقت
نفسه ، ان نرصد هذه الفترة ، دون ان نضعها في سياقها من المسرحية التي
لا تكاد تبرر عاطفيتها • ذلك ان ماضي السيدة دين ، لا يكاد يشتمل على شيء
مرعب مثير ، حتى اذا افسحنا المجال للمواضيع الاجتماعية في سنة ١٩٠٠ ،
ثم انه ليس من ضرورة درامية لعودتها العاطفية الى ابنها في الفصل الاخير
ولا للمسمة اللطيفة التي تمثلها قبلة جانيت • لقد خاب جونز كما خاب
بنيرو من عدة اوجه • صحيح انه كان يتميز بجدية هدفه ، واخلاصه
الشديد دائما ، الا ان قوته ، بوصفه كاتباً درامياً ، كانت تشوبها انحدارات
فجائية نحو العاطفية المتهاففة • بينما احساسه بالمسرح ، كان كثيرا ما يقوده الى
اوضاع مؤثرة بحد ذاتها ، الا انها لم تنسجم انسجاما كلياً مع الاهداف
الرئيسية لمسرحياته التي تبدت فيها • وفضلا عن ذلك ، فقد اظهر قابلية
ضئيلة في التحرك مع مجريات عصره • ومع ان بنيرو افصح عن قوة تقل
شأنا عن قوته ، فانه ، في المسرحيات التي كتبها بين (السيدة تانكري الثانية)
و (القناة الوسطى) قد اظهر لنا ادراكا للأساليب المتغيرة وتصميما على تحويل
المفاهيم السابقة بغية تلبية مطالب الجمهور المتأخرة • ومع ان جونز كان
فنانا بارعا ، ذا تفكير جاد فيما يخص الدراما ، واحد الذين وضعوا الاسس

المتينة لخلفائه ، فانه يبدو بعد سنة ١٨٩٦ ، منفصلا عما يحيط به ، بحيث لم يعد الا مجرد اثر من اثار الماضي • وبينما كان هذان الرجلان يعيدان الحياة الى مسرح التسعينات من طريق مسرحياتهن (الاشكالية) ، كانت ثمة حركة احياء مماثلة تفعل فعلها في المسرح الكوميدي • وبما ان بنبرو نفسه ، كما رأينا ، نال النجاح الثابت والمستقر بعدد من المسرحيات الهزلية ، بما فيها من التمتع وفكاهة ، على الرغم من جديته ، فان جونز في (الكذابون) — ١٨٩٧ — قد استغل نوعا من الضحك ، لم يكن مسموعا الا نادرا في دور العرض الانكليزية منذ عهد غولد سميث وشيريدان ، هذا الضحك غير الصاحب ، الذي لم يلزم انفجار المرح المتأتي من الاوضاع الهزلية ، او من النكات المكشوفة ، ذلك انه متأ من المسرة اللطيفة التي تعقب المتعة العقلية • اذ ان في مشاهدته تنبض روح الكوميديا ، التي تعرف بكوميديا السلوك بعد ان تم بعث الحياة فيها مجددا على نحو واضح جلي •

ومهما يكن من امر ، فان كتابا مسرحيين اخرين ، في الاساس ، هم الذين تزعموا بقوة حركة الكوميديا اثناء السنوات الاخيرة من القرن ، وفي مقدمتهم كاتبان بارزان • الاول هو جورج برناردشو ، الذي كتب عشر مسرحيات ، على الاقل ، قبل سنة ١٩٠٠ ، بيد انه ظل مغمورا في الوقت نفسه سواء اكان ذلك فيما كتبه من مسرحيات اجتماعية كـ (بيوت الارامل) — ١٨٩٢ — و (حرفة السيدة وارن) — ١٨٩٢ — ام بسبب اعماله الابعث اثارة للسرور كـ (الاسلحة والانسان) — ١٨٩٤ — و (كانديدا) — ١٨٩٥ — و (تابع الشيطان) — ١٨٩٧ — و (قيصر وكليوباترا) — ١٨٩٩ — اما الكاتب الاخر فهو اوسكار وايلد ، الذي استولى على جمهور لندن بقوة صاعقة • ولو اغفلنا مسرحياته الجادة الضعيفة من اضراب (فيرا) — او (الفوضيون) — المطبوعة في سنة ١٨٨٠ و (دوقة بادوا) — المطبوعة سنة ١٨٨٣ — و (سالومي) — المطبوعة سنة ١٨٩٣ — فان لدى الكاتب مسرحيات اربع اصيلة الاهمية

هي (مروحة السيدة وندمير) - ١٨٩٢ - و (امراة غير ذات اهمية) - ١٨٩٣ -
و (اهمية ان تكون جادا) - ١٨٩٥ - في الظاهر ، ان ثلاثا من هذه المسرحيات
ليست سوى مجرد توسع للمسرحية العاطفية ، التي نالها التوسع من قبل .
اما مسرحية (مروحة السيدة وندمير) فهي تروي لنا قصة بطلة فخورة ذات
روحية رفيعة الشأن ، اسبغت اسمها على عنوان المسرحية ، مع انها لم تكن
على علم بانها ابنة السيدة ايرلاين ، ذات الحياة الملطخة ، التي لم تكن
معروفة لدى اية زوجة شريفة ، مما تسبب في تهديد اللورد وندمير .
فانتشرت الاشاعات في كل مكان . وحين اجبرت السيدة ايرلاين وندمير
على دعوتها الى حفلة في داره ، هددت السيدة وندمير المرأة المتطفلة
بمروحتها ، اذا هي تجاسرت على الظهور مرة اخرى ، ثم تقرر ان تترك
زوجها ، لترتمي في احضان رجل اخر ، كان قد اعلن عن حبه لها . وبعد ذلك
تكتشف السيدة ايرلاين ماذا حدث ، فتسرع الى غرفة الرجل ، وتنجح في
اقناع الزوجة على مغادرة المكان . ولسوء الحظ تدخل جماعة من الشبان
الارستقراطيين الثملين ، فتجد مروحة السيدة وندمير مطروحة على كرسي ،
مما يجعلها تستغرق في المزاح ، بسبب علاقة السيدة الاخيرة باحد افراد
الجماعة ، عندئذ تقرر السيدة ايرلاين بنبل ان تضحي بنفسها ، معلنة ان
المروحة مروحتها . وعلى الشاكلة نفسها ، وضعت اسس مسرحيتي (امراة
غير ذات اهمية) و (الزواج المثالي) من حيث اعتمادهما على الاوضاع العاطفية
والمشاعر الشجية احيانا . ان عبقرية وايلد بشكلها الغريب ، غير المتكامل
اعاقته على اسباغ روحية خاصة على هذه الاوضاع ، بحيث يعود الكاتب
ينا الى كونكريف . ان العاطفية قضت على كوميديا السلوك في القرن
الثامن عشر لكن وايلد كان يمتلك براعة ، لان يربط بين المتناقضات
الظاهرية والذعات اللفظية السريعة ، وبذلك ، ولاشك فتح الطريق للعناصر
النفسية المثيرة للشفقة في الكوميديا .

ومع ما في اساس (اهمية ان تكون جادا) من بهجة وانعطافات ظاهرية التناقض ، وهجمات لفظية ، تنسجم جميعا مع منطلقها ، فان التصنع فيها مستغل عن سابق قصد ، ومن هنا فالعبث فيها يتخذ طابعا مهيمنا متكاملا كما تكون النقذات اللاذعة اللامسئولة سهاما موجهة بدقة .

فحين يجتمع شمل العذراوين ، يجري الحوار بينهما على الوجه الاتي :

سيسيلي : ارجو ان اقدم نفسي لك . اسمي سيسيلي كارديو

غويندولين : سيسيلي كارديو ؟ [تتحرك باتجاهها وتصافحها] . ما اعذب.

هذا الاسم ! امر ماينبئني باننا سنصبح صديقتين حميمتين . حبي

لك اكبر من ان استطيع التعبير عنه . انطباعاتي الاولى عن الناس

لا تخطيء ابدا . .

سيسيلي : ماالطفك حين تحبيني هذا الحب الجم ، ولما تتعرف على بعضنا

الا في هذا الوقت القصير نسبيا . ارجوك ، اجلسي .

غويندولين : [مازالت واقفة] استطيع ان ادعوك سيسيلي ، اليس كذلك ؟

سيسيلي : بكل سرور .

غويندولين : ستسميني غويندولين دائما ، الن تفعلي ؟

سيسيلي : ان اردت .

غويندولين : واذن تقرر كل شيء . اليس كذلك ؟

سيسيلي : ارجو ذلك [وقفة . تجلسان معا] .

غويندولين : لعل هذه فرصة مناسبة ، لاذكر من انا . ابي هو اللورد

براكنيل . اخمن انك لم تسمعي باسم الوالد ؟

سيسيلي : لا اظن ذلك .

غويندولين : انا مسرورة لان اقول : ان والدي غير معروف اطلاقا خارج نطاق الاسرة • ارى ان هذا ماينبغي له ان يكون • ان الدار ، على ما يبدو ، هي المجال المناسب للرجل • وبالتوكيد ، حينما يتجنب الرجل واجباته المنزلية ، يصبح متخشا ، اليس كذلك ؟ وانا لا احب ذلك • لان الرجال يصبحون جذابين كثيرا عندئذ • ان الوالدة ، التي لها اراءها الدقيقة البارزة في التربية ، انشأتني لان اكون قصيرة النظر تماما • وهذا الامر جزء من نظامها • فهل ترين بأسا في ان انظر اليك من خلال نظارتني ؟

سيسيلي : غويندولين ، كلا ، مطلقا • انا متلهفة كثيرا لان اكون على مرمى النظر •

غويندولين : [بعد ان تمنع النظر في سيسيلي بعناية من خلال نظارتها] • انك هنا في زيارة قصيرة ، على ما ظن •

سيسيلي : كلا ، انا اعيش هنا •

غويندولين : [بعنف] • حقا • ؟ املك ، ولا شك ، او قرية لك ، متقدمة في العمر تقطن هنا ايضا ؟

سيسيلي : اواه ، كلا • لا ام لي ، ولا اية قرية ، في الواقع •

غويندولين : احقا ماتقولين ؟

سيسيلي : وصيي العزيز ، بعونة الانسة برزم ، هو الذي يتحمل عبء العناية بي •

غويندولين : وصيك ؟

سيسيلي : نعم • انا في وصاية السيد ورذنك •

غويندولين : اواه ، من الغريب انه لم يذكر ان لديه امرأة قاصرة تحت الوصاية . فما اكثر ما ينطوي عليه من اسرار ! انه يزداد اهمية في كل ساعة . على اية حال ، انا غير متأكدة من ان الاخبار توحى لي بالمسرة الصافية . [تنهض متوجهة اليها] سيسيلي ، انا متعلقة بك كثيرا ، فقد احببتك منذ ان التقيت بك . ولكني ملزمة بان اقر الان اني على علم بكونك تحت وصاية السيد ورذلك ، ومن ثم لايسعني الا ان اعبر عن رغبتي ، في ان يكون عمرك اكبر قليلا مما تبدين عليه ، والا تكوني على هذه الدرجة من الاغراء كما يدل مظهرك على ذلك . في الواقع ، لو تكلمت بصراحة -

سيسيلي : ارجو ان تفعلي ذلك . في تصوري ، ان المرء اذا ما كان لديه امر غير سار ، ينبغي له ان يكون صريحا كل الصراحة .

غويندولين : حسن . لأتحدث بكامل الصراحة . سيسيلي ، لكم كنت اربح في ان تكوني في الثانية والاربعين من العمر ، كي تكون صراحتك اوضح مما ينبىء به عمرك الان . ارنست ذو طبيعة متينة قوية . انه يمثل روح الصدق والشرف . ان عدم الوفاء بالقياس اليه ، امر غير ممكن لانه خداع . ومع ذلك ، فان الناس ذوي انبل السرائر معرضون للتأثر بما يوحيه سحر الاخرين . ان التاريخ الحديث ، فضلا عن التاريخ القديم ، يمدنا بالكثير من النماذج المؤلمة ، بشأن ماشرت اليه . واذا لم يكن الامر كذلك ، فان من المتعذر قراءة التاريخ تمام التعذر .

سيسيلي : ارجو المعذرة . هل ذكرت ارنست ؟

غويندولين : نعم .

سيسيلي : انه ليس السيد ارنست ورذنك ، الوصي علي • بل هو اخوه
الاكبر منه سنا •

غويندولين : [تجلس مرة ثانية] • لم يذكر لي ارنست قط ان لديه اخا •

سيسيلي : انا آسفة ان اقول : انهما لم يكونا على وفاق •

غويندولين : اواه اذن هذا هو تفسير الموضوع • والان بعدما تصورت
الامر ، انا لم اسمع قط أي انسان يذكر ان له اخا • يبدو
الموضوع باعثا على الاشمئزاز بالقياس الى معظم الناس • سيسيلي
لقد رفعت حملا ثقيلما مما كان يجثم على ذهني • ها انذا اكاد اقلق ،
سيكون من المرعب حقا ان تنعقد غيمة في اجواء صداقة كصداقتنا
اليس كذلك ؟ طبعي ان تكوني محقة تماما ، في ان السيد
ارنست ورذنك ليس الوصي عليك ؟

سيسيلي : انا متأكدة كل التأكد • [وقفة] • انما انا التي ساصبح الوصية
عليه •

غويندولين : [مشجعة] ارجو المَعذرة ؟

سيسيلي [بشيء من الحياء ، دون ان تفقد ثققتها] • عزيزتي غويندولين •
ليس من سبب بيني وبين ان ابوح لك بسري • من المؤكد ان
جريدة بلدنا الصغيرة ، ستنشر هذه الواقعة في الاسبوع القابل •
السيد ارنست ورذنك وانا تربطنا اواصر الخطوبة ، بغية الزواج •

غويندولين : [ناهضة بكل تأدب] عزيزتي سيسيلي ، لا بد من وجود خطأ
صغير ما ، على ما تصور ، انا مخطوبة السيد ارنست ورذنك ،
ان اعلان ذلك سينشر في الـ (مورثك بوست) يوم السبت على
ابعد احتمال •

سيسيلي : [ناهضة بكل تأدب] اخشى ان تكوني اسأت الفهم • ارنست
تقدم بطلب يدي ، منذ عشر دقائق بالضبط • [تريها دفتر
مذكرات] •

غويندولين : [تفحص الدفتر بعناية من خلال نظارتها] • الامر غريب جدا
حقا ، لانه طلب مني ان اكون زوجته في الساعة الخامسة والنصف
بعد ظهر امس • ان كنت تعين بالتحقق من الواقعة ، فافعلي •
[تعرض دفتر مذكراتها] • انا لا اسافر ابدا بدون دفترتي هذا •
على المرء ان يقرأ شيئا مثيرا دائما في القطار • انا اسفة جدا ،
ياعزيزتي سيسيلي ، ان كان الامر مخيبا لظنك • لكنني اخشى
ان اكون صاحبة الاولوية •

سيسيلي : سيحزنني الامر الى حد يتعذر علي ان اكشف لك طويته ،
ياعزيزتي غويندولين ، لو انه تسبب في فجيعتك الذهنية او
الجسدية • الا انني اشعر بانني ملزمة بالاشارة الى ان ارنست
لو كان قد خطب ودك ، فقد غير رأيه على نحو واضح •

غويندولين : [مستغرقة في التأمل] لو كان المسكين قد وقع في فخ أي وغداحمق
لاعتبرت من واجبي انتقاده حالا بيد قوية •

سيسيلي : [مفكرة بحزن] • مهما يكن الفخ التعس الذي هوى فيه عزيزي
الصبي ، فاني لن اوبخه ابدا بعد عقد قراننا •

غويندولين : آنسة كارديو هل أنا الفخ الذي تلمحين اليه ؟ أراك وقحة • في
مثل هذه الحال ، يصبح من واجب المرء اخلاقيا ، ان يدلي برأيه ،
ففي ذلك مافيه من متعة •

سيسيلي : هل تقصدين ، آنسة فيركاس ، انني اوقعت ارنست في شركي؟
كيف تتجاسرين ؟ هذا ليس وقت التقنع بقناع السلوك المهذب
الشفاف • انني ان ارى مسحاة اسميها مسحاة •

غويندولين : [ساخرة] • يسرني ان اقول انني لم ار مسحاة قط • فمن
الواضح ان محيطينا الاجتماعيين مختلفان كثيرا •

وهكذا ما ان انقضت السنوات الاخيرة من القرن التاسع عشر حتى
تم احياء عنصري الفطنة والمأساة في المسرح • اما المسرحية الفكرية التي
تعالج المشكلات الاجتماعية فقد انبثقت من التجارب العاطفية التي زامنت
السنين السابقة ، وبينما اخفق الشعراء الدراميون ، اخذ الادباء الشبان
يطورون شكلا جديدا من الفن المسرحي يعالج المسرحية الهزلية والخيالية
المغالية والميلودراما ، اما الجمهور فقد استمتع بشكل طريف من الحوار
الواقعي الجاد ، كما انتشى باستغلال التصنع لاغراض فكاهية مرحة • وهنا
وضع الاساس المتين للمسرح الحديث •

الفصل السابع : الدراما في القرن العشرين

١ - اتجاهات متناقضة

ان كنا نبحث عن نعت ينطبق على المسرح الحديث ، فنحن مضطرون الى اختيار الصفة [انتقائي] . فليس من عصر افرز هذه الجمهرة المتعددة والمعقدة من الاتجاهات المربكة . ففي غضون الدورين الاليزابيثي وعهد العودة ، وغيرهما من الادوار ، كان ثمة ، ولاشك ، العديد من التأثيرات الخارجية المختلفة ، والتيارات المسرحية المحلية ، واذا ما قارناها بما يماثلها من ظروف في الفترة المحصورة بين ١٩٠٠ و ١٩٦٢ ، لوجدناها في الواقع ، منظمة وبسيطة . وهذا يعني انه من المناسب ان ننظر الى الدراما في هذه السنين الستين بصفتها وحدة واحدة ، بحيث سمعنا ان نرسم خطا واضحا يفصل بين المسرحيات التي انتجت في عهد ادورد الثامن وبين المسرحيات التي تنتج حاليا في عهد اليزابيث الثانية ، كما ينبغي لنا ان نرصد الاتجاهات الدرامية في غضون العقود الستة المعنية وما واكبها من تغيرات وانعطافات .

ومن اجل استيعاب تطور المسرح من سنة ١٩٠٠ فصاعدا ، يجب ان نضع نصب اعيننا امورا كثيرة يمكن ان نوجزها هنا . والعنصر الاساس ، في هذا الشأن ، يتمثل في واقع مؤداه : ان القرن العشرين شهد ذروة المسرح التجاري ، باعتبارها استجابة لاسباغ الطابع التجاري على المسرح ، وانبثاق دور العرض التي يتوافر الخزين المسرحي فيها ، علما بان كل ذلك حدث باستلهم من اعمال آني هورنيمان في مسرح الابي بدبلن (١٩٠٣) و(مسرح المرح)

— ١٩٠٧ — وجنبا لجنب مع هذا التطور في دور العرض لابد ان نقوم بعض الحركات المماثلة للحركات الدرامية • فثمة سنوات برز فيها مسرح المنوعات، ومع ان نتاجات هذا المسرح لم تكن تعنى ، في معظمها ، بالدراما بالمعنى الدقيق ، فان التمثيل الاعتيادي لهذه التخطيطات الصغيرة ، قد اسهم في توسيع شعبية المسرحية ذات الفصل الواحد ، وهي الشعبية التي تضافرت قوى اخرى على نشرها على نطاق واسع • وبضمن هذه الفعاليات ، تم توسيع فرق الهواة ، على نحو متنام جدا • طبيعي القول : أن الهواة كانوا فعالين في المسرح منذ القرون الوسطى ، ولكنهم لم يأخذوا عملهم مأخذا جديا الا في القرن العشرين ، حين مدوا يد المساعدة والتشجيع الى كتاب المسرح الشبان • ومرد ذلك جزئيا يعود الى تأسيس الفرق الهاوية ، التي لم يكن المقصود منها مجرد امتاع افرادها ، بل تقديم مسرحيات ، لم تجد فرصة لتقدم على المسرح المحترف ، لهذا السبب او ذاك ، ان هذه الفرق، في الواقع ، كانت فرقا ملحقة بـ (نوادي المسرح) التي قدمت منذ انشاء (الجمعية المسرحية) مسرحيات جديدة وقديمة ، الى اعضائها ، في الحفلات النهارية او في ايام الاحد • مهما يكن من امر فان الفرق الهاوية اتخذت لها طابعا خاصا يجعلها ملحقة بالحركة المسرحية ككل • ففي سنة ١٩١٩ اسس نوجينت مونك فرقة نوروج للتمثيل ، ثم وضع الاسس للمسرح ذي الطابع الاليزابيثي في مادر ماركت • وقبل ذلك بوقت قصير ، أي في سنة ١٩١١ ثم تأسيس (مسرح الشعب) في نيوكاسل • ومن فرقة الجواله الهاوية المعروفة بـ (فرقة الحجاج) نهض مسرح السير باري جاكسن في برمنكهام • وقد اعترف جيوفري وتورذ باهمية فعاليات هذه الفرق الهاوية ، التي وضعت الاسس لتكوين (عصبة الدراما البريطانية) في سنة ١٩١٩ ، من اجل مد يد

العون لتلك الجهود الهاوية تشجيعا لها للقيام بمهام اكثر جدية • ثم تأسس (اتحاد الدراما الاسكوتلندية) باهداف مماثلة شمالا خارج الحدود • ومنذ عهد مسرحيات الاسرار ، اخذ الهواة يسهمون اسهامات حقيقية في العمل المسرحي ككل •

وفي الوقت نفسه ، اخذت التطورات الخارجية الاخرى تفعل فعلها في المسرح • فقبل سنة ١٩١٤ بقليل بدأت السينما الصامتة تؤثر في الجمهور • ثم سرعان ما اخذت (قصور السينما) الفخمة بالظهور في ارجاء البلد عامة ، محطمة في طريقها ، اثار المسرح الملكي القديم وتقاليده • وفي الثلاثينات انتشرت الافلام الناطقة على نحو مهيمن ، حتى حل التلفزيون لينافسها وجها لوجه •

ان مسارح المنوعات والافلام ، كانت لحد ما مسئولة عن انتشار (موضة) ما يعرف بمسرحيات (الريفو)^(١) في خلال منتصف هذه الفترة ، ثم ان المسرحيات الاخيرة اسهمت اسهاما كبيرا في تطوير اساليب جديدة تتعلق بالدراما الموسيقية ، والعديد من تلك الاساليب مصدره نيويورك وغيرها من المدن الاجنبية • ومن الواضح ان مناقشة المسرحيات الموسيقية ومسرحيات (الريفو) على نحو مناسب غير ممكنة ضمن حدود هذا الكتاب • بيد ان اية محاولة لعرض صورة المسرحية بشكل ملائم ، في غضون القرن العشرين ، ينبغي ان تأخذ بنظر الاعتبار المسرحيات التي نوهنا عنها • ربما يصح القول: ان المسرح الانكليزي ، لم يعن في أي وقت مضى عنايته في هذه الفترة بالحركات الدرامية خارج حدود الوطن • فقد كان الاليزابيثيون على علم بعض الشيء بالدراما الايطالية في القرن السادس عشر كما كان راسين وموليير معروفين ، وقد كان لشلر وكوتزبو تأثيرهما في نهاية القرن الثامن عشر • وفي خلال القرن

(١) عمل مسرحي يتألف من مزيج من الحوار والرقص والغناء ، يستهدف السخرية ، المورد

التاسع عشر ، اقتبست المسرحيات الفرنسية بحرية لتتلاءم مع المتطلبات الانكليزية • كل هذه الامور كانت تجري عرضا لحد كبير • اما في القرن العشرين ، فاننا نرصد محاولات مدروسة مقصودة لمعرفة كل شيء عما يجري في الخارج • اذ تمت ترجمة العديد من المسرحيات ، بينما خصصت العشرات من الكتب والمقالات لشؤون المسرح في كثير من الاقطار الاجنبية • وهكذا فان الكتاب المسرحيين من اضراب سترندبرغ وتشيكوف وتولر اصبحوا يعنون بالقياس الى المؤلفين الانكليز الدراميين ، اكثر مما كان يعني مولير وراسين بالنسبة الى كتاب مسرح (العودة) ، اننا الان معنيون لا بمجرد اقتباس بعض المسرحيات المنتقاة اعتباطا ، بل بمحاولة اكتشاف المواقف الدرامية الاساسية • ففي غضون القرن العشرين ، أي منذ ان كان ابسن معروفا معرفة نسبية الى الزمن الذي اصبح فيه بريشت الكاتب المنقطع النظر ، اخذت طليعة المثقفين الانكليز تلتزم بسلسلة مستمرة من الاكتشافات المثيرة على نحو مباشر ، الا ان بعضها قد نحي جانبا بعدئذ • وفي الوقت الراهن ، ازداد الاهتمام النهم بالاساليب الانتاجية التي قدمها ستانسلافسكي وميرهولد وهذا وذاك من الرجال ، وفي اغلب الاحيان كانت صنوف الاداء الشخصي غير متناسقة العناصر وذات مصادر مختلفة ، دونما تماسك •

ومن نافلة القول ، ان المسرح في هذه الفترة ، قد تأثر اعماق التأثير بالاحداث التاريخية والاتجاهات العلمية التي اربكت حياتنا وغيرتها • ان حربين عالميتين ، لم يمتدح دون ان يضعنا بصمات تأثيرهما على المسرح • وفي الوقت نفسه ، ينبغي ان نرصد الواقع الغريب الذي مفاده : ان الحربين الاولى (١٩١٤-١٩١٨) والثانية (١٩٣٩-١٩٤٥) لم تستطعا فتح فجوة في التطور الدرامي كما كان الامر متوقعا • ومع ان الحرب الاولى شجعت مديري المسارح على اللجوء الى مسرحيات خفيفة وتافهة ، ومع ان قنابل الحرب الثانية ، في سنواتها الاخيرة ، تسببت في غلق بعض دور العرض ، فاننا

لاستطيع ان نرى أي فرق متميز بين الكتابة الدرامية التي سبقت سنة ١٩١٤ وبين تلك التي اعقبت سنة ١٩١٨ مباشرة او بين سنة ١٩٣٩ وسنة ١٩٤٥ مباشرة . وبينما يجب ان تؤخذ الحربان بنظر الاعتبار ينبغي لنا الا نتحدث عن المسرح (ماقبل الحرب) و (مابعد الحرب) . كأن هذين المصطلحين ينطبقان على اسلوبين متميزين . اما التأثير الاكبر في المسرح ، فهو يتجلى في تطور الفكر العلمي والممارسة المترتبة عليه ، ولو ان هذا التأثير غير ملموس بحيث يعسر توضيحه ايجابيا . ومما لا ريب فيه ان الواقعية ، في شكلها المبكر والمتأخر ، مرتبطة بتطور الفكر العلمي ، بينما المزاج الذي تعبر عنه المسرحيات المكتوبة ما بين ١٩٥٥ و ١٩٦٢ ، يمكن ان تقتفى اثاره انطلاقا من مجموعة مصادر : منها توطيد كهنوت علمي لا يعتمد على العنصر الغيبي ، والمفارقة بين الغسالات الالية والقنابل الذرية ، والتناقض الساخر بين سيطرة الانسان على جزء من الفضاء خارج الكرة الارضية وبين امتداد الكون الابدي اللامحدود ، البعيد عن السيطرة والتصور . ومن البديهي ، في هذا الحشد من الاضطراب ، الذي تتقاذفه الاوضاع والتأثيرات المتناقضة ، الا يكون من الممكن التحدث عن اسلوب حديث سائد في المجال الدرامي . صحيح انه في الدراما المبكرة والمتأخرة ، تبين وجود اتجاه في بعض المحافل ، يفصل ما بين المسرح (غير التجاري) وبين المسرح (التجاري) بما يتضمنه ذلك الامر من نتائج ، تصريحاً او تلميحاً ، مفادها : ان المسرح غير التجاري له افضليات غير منكورة بالقياس الى المسرح التجاري ، الا أن الافتراض قبل ان يغويننا بالانصياع له ، تقتضينا الحال ان نتوقف لحظة لنلوذ بشيء من التحفظ والحذر . فبينما يمكن الاقرار بان دور العرض المبكرة ، بما فيها من خزين درامي ، قد حفزت عددا كبيرا من كتاب المسرح الشبان على العمل ، الا ان هؤلاء لم يستطيعوا الاستحواذ على انتباه الجمهور في (لندن س. ويست

أيتد) كما ان بعض المسرحيات التي جرى الحديث عنها كثيرا في السنين المنصرمة ، قد قدمتها دور العرض غير التجارية • اما المسرح الموضوعي للعمل الدرامي في القرن العشرين ، فهو يثبت بجلاء ان دور العرض التجارية كانت مسئولة عن تقديم اعمال مسرحية عديدة للجمهور ، ذات تفرد وتميز في هذا العصر ، ومن ثم لا يصح وضع حد دقيق بين هذه المجموعة من الكتابات وبين غيرها ، لان ذلك مدعاة للتسرع •

واذا امعنا النظر في انجازات العصر الدرامية ككل ، فاننا لانستطيع غير الفت الانتباه الى اتجاهات عامة قليلة ، ومنها التوطيد المؤكد للمسرحية الواقعية الثرية ، التي تعنى احيانا ، بالعلاقات الشخصية بين الشخصوس ، و احيانا بالصور المسرحية للقوى الاجتماعية الاوسع نطاقا ، مع التركيز على (الافكار) • مهما تكن الحال ، من الضروري التوكيد مرة اخرى على ان (الواقعية) في المسرح ليست سوى مصطلح نسبي • وحتى الان ، بعد ان اخذ المسعى الواقعي مجراه خلال العديد من الاجيال ، مازال الجدل الفعال قائما عما يعنيه ذلك المصطلح حقا •

وفضلا عن هذه الملاحظة ، من الضروري ان نشير ايضا ، الى انه ، في السنوات الخمسين هذه جرت محاولات دائبة من قبل العديد من الدراميين سعيا وراء التجريب ودفاعا عن مسرحيات تم بناؤها على وفق نماذج مختلفة ، فالمسرحيات الفنتازية والرمزية والشعرية تعايشت جميعا مع المسرحيات (الطبيعية) و (الواقعية) • وبقدر ما يخص الامر المسرح الشعري ، نحن مضطرون الى الاعتراف بان عدة مسرحيات كتبت وفق هذا الاسلوب ، في غضون السنين الماضية ، قد كانت اقرب ماتكون اتصالا بالتوفيق الاصيل ، اكثر من المسرحيات الشعرية التي كتبت في الفترة الواقعة بين القرن السابع عشر وبين عصرنا الراهن •

ان بعض الكتاب ، الذين كانوا اشد ايمالا في (الخيال) في مسرحياتهم ولا سيما الذين كتبوا حوارهم شعرا ، جاهدوا الى ان يعودوا بابصارهم الى النوع المساوي الذي شرفه الزمن بتقدمه ، غير ان محاولاتهم ، في هذا الاتجاه ، كانت محاولات مشتتة ، وغالبا ما كانت غير واثقة من مواطني اقدمها ، وبسبب ذلك ، فان المجال الوسط في الدراما هو المجال الميسر للعصر . ومن ثم ، فان الاغلبية من الاعمال المسرحية السابقة كانت تحدد تحديدا دقيقا وفق (الانواع) التي ترد اليها ، في حين ان اغلبية مسرحيات القرن العشرين لا تتجاوز اسم (المسرحيات) اذ يمتزج فيها من حين لحين ما هو مضحك وجاد ، وهي بصورة عامة (على الاقل في العقود المبكرة من هذا القرن) تسلك طريقا معتما بعيدا كل البعد عن حدة المأساة العاطفية . طبيعي ان الكوميديات والمسرحيات ازدادت كما خلال هذه السنين ، الا ان المأساة تلاشت عمليا .

اما ثيمات كتاب المسرح في هذا العصر ، فكانت تنحو منحنيين يتمثلان في المجالين الاجتماعي والتمرد الجنسي . على حين ان كلمة (حديث) التي تبودلت بحرية في اوائل القرن ، ما برحت ان صارت مثالا يحتذى من طريق استخدامنا المتبدل لكلمة (معاصر) حتى اصبحت مثار عناوين العديد من المسرحيات من اضراب (الاخلاق الجديدة) و (الخطيئة الجديدة) و (الجيل الجديدة) و (الفكرة الحديثة) بحيث ان كلا منها يروي قصته الخاصة . وهذا الاتجاه ادى الى امرين : ففي المقام الاول ، ظهرت دلائل في بعض المحافل تشير الى ان الجودة الدرامية هي اقل شأنا من الموقف الاجتماعي الذي يتخذه كاتب ما ، وفضلا عن ذلك ، ثمة ميل للحديث عن المسرحيات ، لاصفيتها جيدة او رديئة ، بل بصفتها (حديثه) او (قديمه) وفي المقام الثاني ، ادى التمرد ضد المواضع الفكتورية ، ضد سلطة الاب ، ضد الحب الرومانسي ، ضد انواع الظروف ، الى سياسة تكتيكية تعتمد المباغته . ان هذه الحركة

بحد ذاتها ليست موضع اداة ، غير ان تكتيك المباغته يتمثل في انه يجب ان يستمر ويتوسع ، وبمرور السنين ، من المرجح ان يتعود الجمهور على هذه الوسيلة ، حتى ينتفي التأثير المقصود ، فيتحول الى مشاعر الملل في نهاية المطاف . فمنذ عدد قليل من عقود الزمن ، كان شو يذهل جمهوره باقحام كلمة (مخز) في حوار ، غير ان خلفاءه ، في السنين المنصرمة ، استغلوا كلمات اشد تطرفا ، بعرض شخوص على المسرح لاتستطيع الهيمنة على وضائفها الطبيعية ، الى حد التطرق الى امعائها . الخلاف ، هنا ، لا يكمن في اهداف الكتاب الدراميين ولكن في طبيعة موضوعاتهم المطروحة ، اما تأثير كلمة (مخز) البريئة نسبيا ، فكانت اشد وقعا من مجموع المؤثرات التي تعتمد المباغته ، في المسرحيات المتأخرة .

لعل في هذا الامر كله مايشير الى الصفة المميزة الرئيسة التي ينفرد بها هذا العصر المسرحي . كان جمهور لندن المسرحي ، في سنة ١٩٠٠ جمهورا واسعا النطاق ، كما كانت المسارح ، في المقاطعات مزدهرة . واليوم ، وقد توسعت العاصمة توسعا هائلا ، بحيث استضافت الوف الزوار من الخارج ، كما ازدهرت الـ (ويست ايند) ازدهارا معقولا ، فان ، مما لاشك فيه ، ان الجمهور المسرحي ككل آخذ بالتدهور . وعلى الرغم من فعاليات دور العرض قل الاهتمام بصورة جدية بالمسرح في الاقاليم . ان امورا كثيرة ، ولاشك ، مسئولة عن هذا التدهور . فقبل سنة ١٩١٤ اخذت السينما الصامتة تجتذب الجمهور بعيدا عن المسرح . وفي غضون الثلاثينات جاء دور الافلام الناطقة . اما ، في خلال العشر او الخمس عشرة سنة الماضية فقد اجتاحت التلفزيون البلاد . لسنا بحاجة لكي نحاول ان ننكر ان المغريات المنافسة للمسرح ، قد كان لها شأن كبير في الصعوبات التي تواجهها عدة مسارح من اجل لم شمل مايتيسر من الجمهور لتغطية التكاليف . وفي الوقت نفسه ، يمكن ان نفترض ان عنصر التمرد في دراما العصر قد يكون مسئولا جزئيا . فمنذ



نهاية العهد الفكتوري والى الان اظهر العشرات من كتاب المسرح رغبتهم في عرض العنصر التعليمي ، فيما قدموه او يقدمونه ، لاتضمننا وتلويحا ، بل بأسلوب مباشر ، صخاب • ونتيجة ذلك ، تضاءلت نوعية الترفيه والامتع • على اية حال ، ان المترددين على المسرح ، يذهبون عادة الى المسرح ، من اجل المتعة ، وهم متهيئون لان يثاروا بالحوادث المأساوية الاصلية ، وان يقعوا في شباك العقد التي تستغرق مشاعرهم ، وان يأسرهم الحوار المتألق ، وان تستحث ضحكاتهم من طريق المفاهيم الكوميديية • اما مايزعجهم فهو التفاهة والوعظ • مشكلة المسرح في العصر الحديث لاتتمثل في شيء كما تتمثل في الفجوة المتوسعة بين الامتع والتعليم ، مما يؤدي الى نوعين من التمثيل هما التمثيل (الشرعي) و (اللاشرعي) كما هي الحال في انتاجات القرن التاسع عشر ، التمثيل المستلب من كل اهمية معمقة ، الذي هدفه الاثارة او الضحكة الفارغة والتمثيل الذي يخضع الامتع لغاية ثقافية ، او لغاية سياسية في اغلب الاحيان • وبالنظر لهذا الامر ، ليس من المستغرب ان يتضاءل حجم الجمهور • ذلك ان المتعة اللامبالية يمكن الحصول عليها بسهولة وبصورة رخيصة اكثر من السينما والتلفزيون ، على حين تظل المسرحيات الجادة بحاجة الى الحدة والاثارة • ومن ثم ف (الازمة في المسرح) التي جرى عنها الكثير من الحديث في العقود الستة الماضية ، هي ازمة ماثارها دار العرض والظروف الخارجية على حد سواء •

٢ - الدراما الاجتماعية الواقعية

في محاولتنا مسح المسرح في غضون مجريات القرن العشرين ، ينهض التنوع المربك للاساليب والتأثيرات ليجعل من العسير جدا تصنيف العديد من كتاب المسرح الذين قدموا اسهامات مهمة للمسرح ، لكن يمكن رسم صورة عامة على نحو مؤثر لتركيز الانتباه على مجالات رئيسة ثلاث سبق لنا ذكرها هي - مسرحيات (المشكلة) التي انبثقت من التقاليد المحلية والتي

أطلق عنانها بنيرو وجونز ، بعد ان اغتنت وعيا بأعمال إبسن واتباعه ، والمسرحيات التي كانت تعنى بالاهداف (الشاعرية) الخيالية ، وتلك التي كانت تنهج نهج الكوميديا ، في مختلف صورها • وفي هذه المجالات تبدو أساليب المؤلفين متنوعة مختلفة ، بأشكال تتباين عما كانت عليه الحال بالنسبة الى الكتاب في الماضي • وبالتالي تبدو فرصة التفريق بين هذا المجال وذلك أصعب منالا مما كان الوضع عليه مثلا بالنسبة الى الكوميديا والدراما البطولية اثناء عودة الملكية ، وحتى عند مقارنتنا بين كوميديات السلوك في القرن السابع عشر وبين الانواع الكوميدية الاخرى في تلك الفترة • غير ان ثمة مسوغا ماثلا لتناول الصلة الوثيقة بين مسرحيات هؤلاء الكتاب وفق (المدارس) المطروحة بحيث يمكن رصدها في ضوء هذه الصلة •

اما في غضون العقود الاولى من هذا القرن ، فان الدراما الاجتماعية قد اتخذت موضعها من الصدارة • ففي سنة ١٩٠٦ ظهرت مسرحية (الصندوق الفضي) وبهذه المسرحية وطد جون غالزوردي مكانته مباشرة باعتباره قوة درامية مرتديا الرداء الذي قلده بنيرو وجونز ، ولكنه وضعه على كتفيه بشكل اخر • هنا ، الرصد لا يتعلق بسيدة سيئة الحظ ، تتجاهل مواضع المجتمع ، ولا بالناس المرائين الذين يتعكزون على الدين ، انما نحن في مواجهة دراما تسعى لان تؤثر تأثيرا مسرحيا من خلال ظروف اجتماعية لا من خلال افرازات شخصية • ذلك ان شعار المؤلف كان يتبنى القول المأثور : (قانون الاغنياء وآخر للفقراء) • يتصرف جاك بارثوك ابن الغني تصرفا رديئا كما يتصرف جونز التعس ، الا ان الاول ينجو من ورطته دون عقوبة ، بينما الثاني يذهب الى السجن • ومن هنا ، فان الظروف ، وليست الارادة الانسانية ، هي التي تتحكم في الامر • فهذا هو قانون المجتمع • ان كل شخص تبعا لذلك يدرك الحقيقة : ففي مشهد محكمة الشرطة ، يصب القاضي اتهامه على جونز بقوله انه (مشار ازعاج للمجتمع) عندئذ يلوذ جاك بآبيه قائلا :

(ابت ، هذا ما قلته لي انت بالذات) الا ان غالزوردي يتجنب بعناية اداة الاشخاص بصورة فردية ، ومن ثم يصبح الكيان الاجتماعي غير المرئي بطل مسرحيته ، بحيث يبدو الاحساس بالهدر من محصلة المسرحية امرا محتما .

ان تجربة غالزوردي الاولى اعقبتها تجارب اخرى كثيرة ، تمثل فيها الهدف نفسه ، في (الصراع) - ١٩٠٩ - و (العدالة) - ١٩١٠ - و (الحمامة) - ١٩١٢ - و (الابن الاكبر) - ١٩١٢ - و (الهارب) - ١٩١٣ - و (الرعا) - ١٩١٤ - و (لعبة النصب والاحتيال) - ١٩٢٠ - و (الولاءات) - ١٩٢٢ - انه في (الصراع) لا يجعل انطوني مديرا للشركة ولا روبرت قائدا للعمال ، مع انه رجل يتحكم في الاحداث . ان كلا منهما ، ولا شك ، يمتلك ارادة فولاذية ، وكل منهما يقرر ان يصارع الى النهاية المريعة ، بيد انهما لا يرسمان بتعايير بطولية فردية . اذ ان احدهما يستمد قوته مما يدعى الايمان الرأسمالي ، والاخر مما يؤمن به المتمردون . وبالاساس ، فان كلا منهما لا يستطيع ان يفعل شيئا بخلاف مافعله بالذات . اما خاتمة المسرحية فانها تحقق حرافة وتوهجا ، بعد كل المأساة التي سببها الصراع ، فتعود بتعايير هذا الصراع الى تلك التي بدت اول الامر في المسرحية . يقول :

هارنيس : (امرأة ميتة . ورجلان من افضل الرجال ، محطمان) :

تيتش : [يمعن النظر في هارنيس . يثار فجأة] . الا تعرف ، ياسيدي . ان

هذه التعابير هي التعابير التي وضعناها معا . انت وانا . وضعناها

للجانين قبل ان يبدأ الصراع ؟ كل هذا كل هذا ولكن لماذا ؟

هارنيس : [بصوت مروع بطيء] . من هنا تتأتى النكتة . [اندروود ، دون

ان يخلف الباب وراءه ، يلوح موافقا مصدقا] .

ففي مسرحية (العدالة) ليس مصير فالدر التعس هو الذي يؤثر فينا ،

بل الهدر الذي يواكب دورة دواليب العدالة الجبارة هو الذي يفعل فعله

هينا ، ومزاج يماثل ذلك المزاج هو الذي يثار في مسرحية (الرعا) • اما
(الحمامة) و (الابن البكر) و (والهارب) و (الولاءات) فهي متشابهة في جعل
الايمان سيد الانسان • ففي احداها تعالج العقدة مسألة التشرد ، وفي
الثانية تطرح مستويات الاخلاق ، وفي الثالثة يكون مركز المرأة موضع
التناول ، وفي الرابعة يعرض الغرور القومي والمواضعات الاجتماعية ، وفي
جميعها تهيمن القوى المجردة ، لا الاشخاص الذين تقف هذه القوى
وراءهم •

كان غالزوردي ، في مجال مهمته الدرامية ، متمكنا من الاستحواذ
على مزايا اصيلة • اذ كانت نظراته للحياة انسانية عميقة ، وكان يسعى
لتبني موقف موضوعي بكل مايستطيع من حول ، ومن هنا نجده بطيئا في
ادانة الافراد ، مفضلا ان يوازن بين الرذائل والفضائل ، كما لم يكن عاطفيا
في طريقة تناوله ، اذ قلما اعتمد على المشاعر المشجبة من اجل التأثير في
مشاهده • كما كان يمتلك حسا ممتازا بالمعمار الدرامي ، ومع انه لم يكن
يركز على الافراد ، فانه كان يتمتع بقوة يستطيع ان يضيفها على الشخص
التي يتناولها • اما عدم تمكنه من ابداع اعظم الامور مما استطاع انجازه
فمرده الى نوع الدراما الذي اختاره لا الى اي ضعف فيه • وفي الاساس
كان ينوي ان يصوغ مآسي منزلية او اجتماعية ، بدلا من التركيز على
الشخصيات الكبيرة التي طلع بها شكسبير ، ذلك انه كان يسعى الى ان يعبر عن
القوى غير المرئية التي تضع الانسانية في قبضتها • ان شخصه شخص
اعتيادية ، من الرجال والنساء ، حتى لو كانت تلك الشخص من (افضل)
الانواع • ذلك ان تركيزه لم ينصب عليها ، بل على (الصراع) و (العدالة)
و (الولاءات) • انه يفعل ذلك حتى حين يركز على شخصية البطل في
مسرحية (الانكليزي العجوز) - ١٩٢٤ - اذ اننا نشعر ان قوام الرجل
يشترك وجوده من المحيط الذي تضافر على تكوينه ، لا على شخصيته

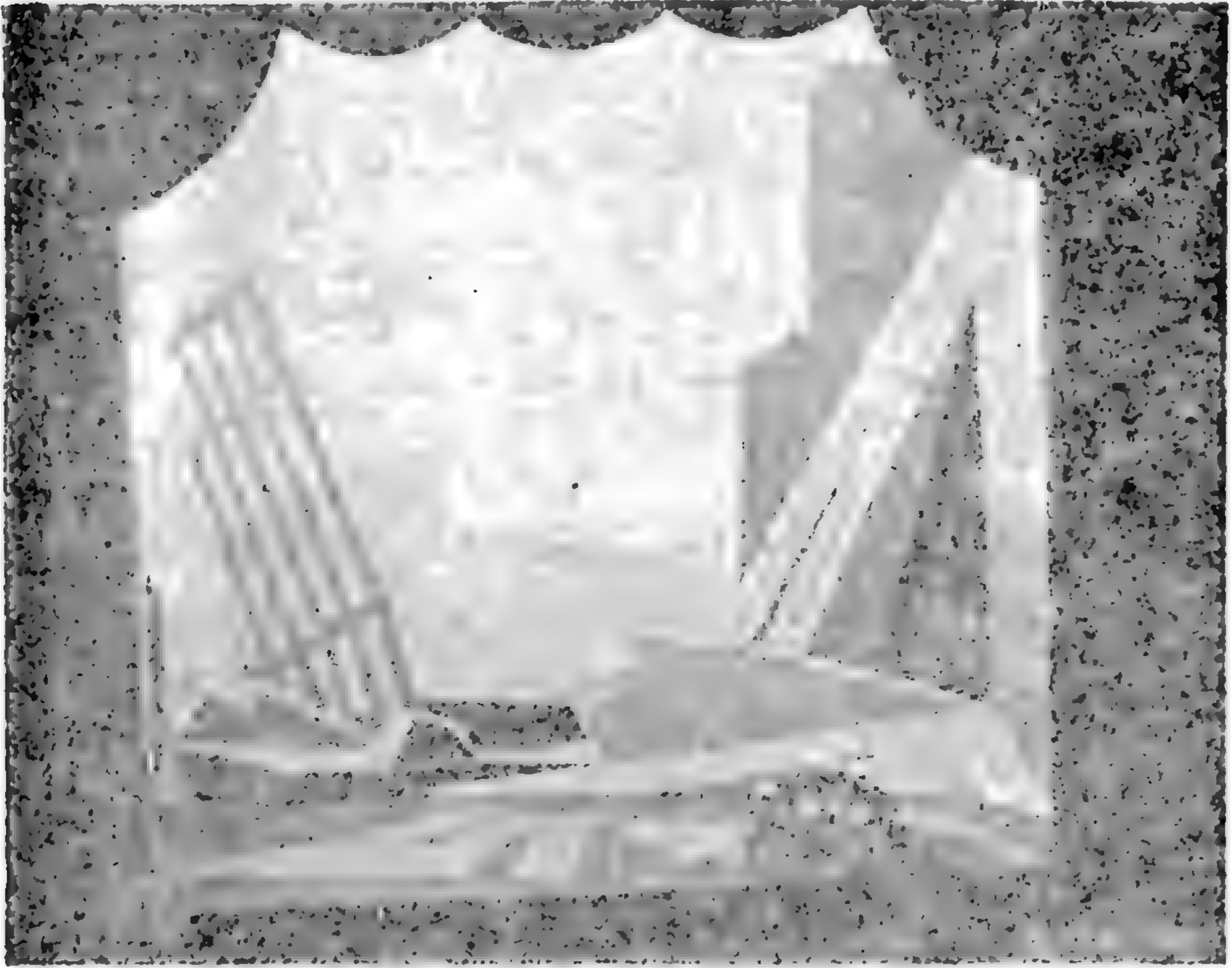
المنبثقة من دخيلة نفسه • وقد بدا ، في وقت ما ، ان غالزوردي في مسعاه ، كان في الواقع على عتبة نوع جديد من المسرح المأساوي ، الذي تكيف لان يتلاءم مع متطلبات عصره ، يختلف في وجهة النظر والظروف عن العصرين الاثيني القديم والاليزابيثي • اما الان ، فينبغي ان نعترف ، على اية حال ، بانه لم ينجح بالوصول الى هدفه ، لان على المسرح الواقعي النثري ، بحكم الضرورة ، ان يتخلى عن كل امل للوصول الى مجال المأساة • ذلك ان المأساة تتطلب رؤيا ميتافيزيقية ، وليس موقفا اقتصاديا وماديا • ذلك ان التعبير عنها بحاجة الى الحدة والتغلغل الشعاعي ، اذ هما امران جوهريان لان المأساة تستند الى العواطف ، بينما الحوار النثري الاعتيادي ، يخيب حتما عندما يتطرق لاكتشاف العواطف • وهذه الخيبة تجد لها توضيحا جليا في مسرحيات غالزوردي ، من خلال استخدامه لطريقة معينة • ففي مسرحية (العدالة) استطاع مشهد زنزانة فالدر الصامتة ان يذهل الجمهور في سنة ١٩١٠ ، اذ كان له كل انواع المسوغات ، لان هدف المؤلف ، لا يمكن انجازه الا من خلال العرض المرئي لحالة السجين المعزول عزلا تاما عن اصحابه ، الا ان المشاهد الصامتة العديدة او الاحداث في مسرحياته الاخرى ، بدلا من ان تستطيع ان تعبر تعبيرا مؤثرا من خلال الفعل بالكلمات ليست سوى اعترافات ، في الواقع ، عن العجز التام ، الذي تمثله الواسطة النثرية • ولما كان الكاتب غير مؤهل لاكتشاف الكلمات التي يمكن من خلالها اثارة العواطف التي يرغب في اثارتها ، فان مسرحياته تنتهي حيث تنتهي التعليمات المسرحية •

ففي (الهارب) نقرأ ما يأتي :

[السيدان الاشقر والاسمر تسللا من الغرفة ، وعلى حين غرة انبثق صوت حاد النبرة من خلال ضحك حفلة العشاء ، جاء فيه : (لقد مضيا !) في الوقت الذي فيه يجلجل صوت البوق على نغمات الاغنية القديمة : « هذا

يوم لا بد ان يموت المهر فيه !» وتتصاعد النغمات اعلى فاعلى برقة وعذوبة
كأن روحا من الارواح تغادر هذا العالم ، حتى يفرق الصوت مرة اخرى
في صخب الضحك • يغطي (الشاب) عينيه يديه ، ويرسم ارنود علامة
الصليب على صدره بحرارة ، ويقف اللورد المضنى محمقا ، وهو يدعك زهرة
الغاردينيا بين اصابعه ، بينما المرأة تنحني فوق كلير مقبلة جيئها] •

كما نقرأ في (الرعاة) :



[يترنح الجميع خائفين باتجاه النافذة • احدهم يطفىء الانوار ، وفي
الظلام يتلاشى الحشد على عجل • جثمان مور مسجى في ضوء مصباح
صيني وحيد ، بين غمغمة الكلمات (يا للشيطان المسكين ! لقد واصل تنفيذ
مهمته الى النهاية) • يلتقط مسئول الطلبة العلم البريطاني المتروك على الارض

ويضعه على صدر مور • ثم ما يبرح هو الآخر ان يخرج بسرعة • يظل جثمان مور في موقعه من الضوء • ويستمر الضجيج في الشارع بالتصاعد • [ونقرأ في (رجل العائلة) •

[وبينما (الرجل) يقوم بما يقوم به ، ينفتح باب البهو بهدوء • وتدخل السيدة بلدر دون ان يستمع اليها • ويدها حقيبة عمل • تتحرك السيدة ببطء نحو المائدة ، وتقف بازاء الرجل ناظرة اليه • ثم تتوجه الى الستائر فتتظلمها بصورة ميكانيكية دون ان ترفع عينيها عن بلدر الذي يتقدم الى المائدة فيسكب قليلا من الوسكي في قدحه • بلدر الذي يحس بوجود السيدة ، يتململ في كرسيه ، بينما هي تقدم الكأس اليه • يجلس بلا حراك لحظة ، ثم يتناول الكأس منها بعد ان يعصر يدها • تذهب السيدة بلدر بصمت الى كرسيها المعتاد الذي يقع تحت المدفأة مباشرة ، وتبدأ بالحياكة • يجري بلدر محاولة لكي يتكلم • لكنه عبثا ما يفعل ذلك • فيجلس ليدخن بغليونه] •

ان جملة (يجري بلدر محاولة لكي يتكلم) بحد ذاتها يمكن ان تعتبر شعارا للتعبير عن الضعف الدرامي الذي يلزم النشر الواقعي • ان الخطأ ليس خطأ غالزوردي ، عندما لا يستطيع اصال العاطفة المنشودة التي تثيرها هذه المشاهد عن طريق الكلمات • الخطأ يكمن في الشكل بالذات ، وكل كتاب المسرح الذين تبنيه مضطرون الى ان يحنوا هاماتهم لتحديدات هذا الشكل • كان العديد من هؤلاء الكتاب ماثلين في اوائل هذا القرن • فقد بدأ هارلي غرانفيل - باركر عمله الفني في وقت سابق بعض الشيء بالقياس الى غالزوردي ، بمسرحيته الاولى (ديك الرياح) التي كتبها بالتعاون مع بورت توماس والتي انتجت سنة ١٨٩٩ • اما عمله المهم الاول فكان يتمثل في مسرحيته (زواج آن ليت) - ١٩٠١ - ثم تبعتها (ميراث فويسبي) - ١٩٠٥ - و (القفر) - ١٩٠٧ - و (بيت مدراس) - ١٩١٠ - في كل من هذه

المسرحيات تهيمن مشكلة اجتماعية تكون الثيمة • ولكن غرائفيل - باركر يختلف عن غالزوردي ، بمحاولته لتحليل مشاعر وعواطف شخصه •

فبينما يهتم غالزوردي بمجالات المشكلة المطروحة بحد ذاتها ، يهتم غرائفيل - باركر بالحياة الباطنية لشخصه • فحين نرصد مسرحيته (برونيلا) - التي كتبت سنة ١٩٠٤ بالتعاون مع لورنس هاوسمان و (المسرحية التهرجية) - التي كتبت سنة ١٩١٣ بمشاركة ديونيس كالثروب - نكاد نرى انفسنا واثقين من ان فكرة المسرحية قد اختمرت في فترة اخرى ، اذ ربما يمكن ان يقال ، انه وجد التعبير المناسب لمواهبه في كتابة المسرحيات الشعرية • وهذه السمة الباطنية في عمله يمكن ان يقتفى اثرها في مسرحية (زواج آن ليت) المبكرة ، ولاسيما اذا قارنا معالجتها بمعالجة برناردشو للمفهوم نفسه فعليا • ان قوة الحياة ، التي كثيرا ما يتحدث عنها شو ، كامنة في قلبي جورج وآن ليت اللذين ينظران بنفور الى المواضعات الاجتماعية والرياء الذي يوطر الثقافة يومئذ • وعلى الضد من تلك الشخص ، نرانا في مواجهة السيدة كوتشام ، الاخت الكبيرة ، التي كان زواجها بالمناسبة ، سببا في الحاق التعاسة وفراغ الروح بها • لقد وقف الزوجان موقفا صلبا تجاه سيطرة التقاليد • لقد وجد جورج طريقه الى ارادته الخاصة • اذ انه ارتقى من المحيط الهجين السوقي ، الذي نشأ فيه ، ليجعل من نفسه خصما لجون آبود البستاني ، في الحصول على حب دولي كراو ، ابنة الفلاح الاعتيادي • ذلك انه نجح في خطب ودها ، ومن ثم استطاع ان يتزوجها ، بالرغم من الادانة الشاملة لسلوكه • وفي الوقت نفسه ، كانت آن تشعر بروح التمرد ملتعبة في صدرها • لقد كان مقدرها لها ان تتزوج اللورد جون كارب الاجوف ، فبدا الامر ، كأنها ستسحب سحبا الى زواج مسلوب الحب ، يرضي اباها ، واذا بوجودها يتألق فجأة • اذ يأتي جون ابود ، حاملا الانباء ، مفيدا ان زوجة جورج ، قد ولدت طفلا هدية للعالم • ان ماحدث يعسر

على أي كان ان يتحدث عنه ، الا ان النور سرعان مايتلأأ في قلب آن ،
فتتجاهل رغبات اللورد جون كارب ، متناسية اماني الوالدين ، ساخرة من كل
من يقف في سبيلها برغبتها في ان تتزوج من البستاني • هاهي تجدندها ، هاهي
تجد نفسها متحررة ، طليقة •

ان في المسرحية لمسة من التطلع الوهمي ، وقد بدا هذا الامر جليا في
اول مسرحية لغرانفيل - باركر ، في تصويره لـ (الحياة السرية) • ففي
الاحظات معينة يمكننا ان نتصور انفسنا ونحن نتجول في حديقة برونيلا ذات
الاجواء الحلمية ، بينما الخلفيات والشخوص تؤطرها بيئة تاريخية مضبوطة
وفي (ميراث فويسبي) نجد انفسنا تجاه ثيمة مماثلة لثيمة مسرحية شو (حرفة
السيدة وارن) من حيث معالجتها للمشكلة نفسها التي يواجهها ادورد فويسبي •
ان البطل بطل مثالي ، يكره العمل الذي كان يشغل والده • وحين يموت
الاب تاركا لايتجاوز حد التعاسة ، فيفانه يواجه صعوبة تماثل التي واجهت فيفي
وارن • غرانفيل - باركر ، في مسرحيته تلك الموضوع المطروح ، لا بضربة
مطرقة قوية ، بل بسلسلة من الضربات الخفيفة ، الى حد الاحساس بالضربة
القاضية ، مقللا من شأن السجن الذي شعر بوطأته مع غيره من الدراميين ،
في حياته يومئذ ، كما شعر بعدم جدوى المثل العليا ، والرغبة في الحرية وروح
التمرد العاتية • مهما يكن من شأن ، فان الجواب الذي قدمه لمشكلته ، اتخذ
شكل مساومة • فيياتريس فويسبي التي شقت طريقها نحو الحرية الظاهرية ،
لم تنجح الا في جعل مشاعرها اشد قسوة وطبيعتها الباطنية اكثر خشونة •
بحيث ان النار ، من خلال الصراع ، لفحت روحها • بديهي ، ان المؤلف
اضفى مشاعره على اليس ميتلاند ، التي وقفت بجانب ادورد فويسبي ،
لتواسي قلبه المكسور ، دون ان تدافع عن السبيل الاكثر تطرفا • انها ترى
بوضوح كما يرى الآخرون العقم الكالح والقذارة الطافحة المحيطين بالجميع ،
وخلافا للآخرين ، فانها تكهنت برؤية جلية ، بان المجتمع سينتقم من أي

فرد يحاول ان يقف تجاهه موقفا حازما • ولذلك ، فحل المشكلة يشتمل على عنصر الحزن اللامحدود •

اما في مسرحية (القفر) فان غراثيل — باركر يقترب اكثر فاكث من غالزوردي • المشكلة تبدو في هذه المسرحية ، في وجود امرأة تفتقر الى غرائز الامومة ، بينما الرجل يكلف اشد الكلف بالذرية • فهري تريبل الذي يسحره جمال آمي اوكونيل الظاهري ، شاب سياسي لامع ، لا يبرح ان يقع في شباك حب الاخيرة • كان عليها ان تنجب طفلا ، غير ان عجزها عن مواجهة واجبات الامومة ، يحملها على البحث عن وسيلة لا شرعية تدمر الطفل • ولكن العملية ، في الوقت نفسه ، تنتهي بنتيجة مهلكة للأم والطفل على حد سواء • كما انها تصبح كارثة بالقياس الى تريبل • ذلك انه كان في طريقه نحو التقدم السياسي • الا ان حماقة آمي ، تتسبب في عزل زوجها اجتماعيا • انه الان يواجه بنظرات باردة ، بحيث يتوقف تقدمه • ان فقدان الطفل الذي كان يفكر فيه طويلا ، والضربة التي وجهت الى مسعاه السياسي ، تشكلان ضربة مميتة له • فيغرق في هاوية اليأس والقنوط • وفي لحظة تعاسة شديدة يقترب جريمة الانتحار • على اية حال ، بينما المسرحية تذكرنا بأسلوب غالزوردي ، من بعض الواجه ، فانها تعارضها ككل • اما غالزوردي ، فلا يهتم الا اقل اهتمام بشيمة الجنس ، وفي هذه المسرحية لا تبدو القوى الاجتماعية التي جعل منها غالزوردي دوافع ابطاله ، الا على نحو ضئيل • المسرحية في الاساس دراما منزلية ، فيها يبرز تريبل بطلا انفراديا ، فهو الذي يهيمن هيمنة تامة على الفعل •

اما (بيت مدراس) فهي اكثر تعقيدا من المسرحيات الاخرى ، اذ فيها عدد كبير من الانماط المتعددة • فاسرة هكستبل في (دنمارك هل) تقدمنا الى جوليا وجين المتمردتين قليلا ، والى فيليب الاكثر تمردا والى السيدة هكستبل التقليدية العادات والسيدة مدراس التعسة ، وقسطنطين غير المقبول اجتماعيا •

ان هذا ليس هو الحقل الوحيد للفعل • اذ هناك مجال اخر يتمثل في شركة آل روبرت وهكستبل ، بما فيها الانسة تشانسل الانيقة والانسة يتس المتمردة ، ذلك العالم المستقل عن عالم دنمارك هل ، مع ارتباطه المهلك به • ان (بيت مدراس) جنبا الى جنب مع (ميراث فويسى) اداة لمختلف مجالات الحياة الحديثة • وهذه الاداة ، وفق ما كان غرائيل — باركر يرغب فيه ، يجب ان تحملنا على التفكير وامعان النظر والتأمل • ان الاستقلال الحر الذي يتمتع به قسطنطين مدراس قد يأتي بنوع من الحرية المعدلة ، ولكنها ، بعد كل شيء حرية ذات طابع اناني • اما مثالية فيليب الرفيعة فلن تفعل شيئا حيال العادات والاهواء الاجتماعية المتمركزة المتوطدة • هنا يبدو حضور غالزوردي غير المرئي ماثلا ليلون الدراما بالوان داكنة • وباستثناء بعض الترجمات من الاسبانية وغيرها من اللغات بصدد المسرحيات ، فان اخر مسرحية مهمة لغرائيل — باركر هي (الحياة السرية) — ١٩٢٣ — فان عنوانها فضلا عن حوارها الرمزي الملعن ، وميزتها الطبيعية الغريبة ، تشير الى ان مسرحه المرتبط ارتباطا وثيقا بالتطور الدرامي في تلك الفترة ، يظل مسرحا متميزا • فمن زاوية معينة يمكن اعتبار باركر واحدا من الذين واصلوا تطوير الاسلوب الواقعي متجاوزين غالزوردي وكتابا اخرين • ان مسرحياته تبدو كأنها شرائح من الحياة ، وهذا ما لم يفعله الآخرون • فحين ترفع الستارة ، نتصور انفسنا في غرف الاستقبال فعليا لا خياليا ، حيث مجتمع الطبقة المتوسطة المتصاعدة ومن زاوية اخرى ندرك ان ذلك الانطباع هو مجرد انطباع • ان غرائيل — باركر لم يمتلك عبقرية كعبقرية تشيخوف • ولكنه كان ينحو ، بشكل مستقل المنحى الذي اتخذه الاستاذ الروسي • ان غالزوردي ، كان يقتفي الاثار التي انتجت (اعمدة المجتمع) بينما غرائيل باركر ، كان يتقرب اكثر فاكثر الى الاثار التي اعطتنا مسرحية (النورس) فاذا وضعنا هذه الامور نصب اعيننا ، فمن الملائم هنا ان نرصد بعض الكتابات المبكرة التي سطرها جون ميسفيلد

قبل ان تنتقل الى عرض موجز لكتابات دراميين آخرين ينهجون نهج المدرسة الواقعية • ميسفيلد شاعر ، ولكن قوة المدرسة الجديدة ، سيطرت عليه الى حد الاقناع ، بحيث حملته ، في اهم مسرحيتين له ، على ان يهجر الشعر ، ليعالج الشخص (الاعتيادية) • ولاريب ان (مأساة نان) هي التي تستأثر باكبر الاهتمام ، بسبب قيمتها الداخلية وبالبضوء الذي تلقيه على مجمل السلوك الانساني • ان عنوان مسرحية ميسفيلد عنوان محدد : فهو يسعى لتأليف (مأساة) وفي الوقت نفسه يختار لشخصيته المحورية فتاة ريفية اعتيادية ذات الاسم المؤلف (نان) • انها بالذات ابنة رجل ، تم شنقه لسرقته شاة ، وذلك قبل البدء بالفعل المسرحي • هاهي الفتاة الملطخة بالعار ، تعيش في بيت عمها ، بار غيتر ، عيشة الفتاة المنبوذة اجتماعيا • غير انها ماتبرح ان تسقط في حب دك غرفل ، الرجل الشهواني الاناني ، فاذا بسعادتها الموهومة يبددها اشخاص يحيطون بها ، هم - العشيق الاناني ، وبارغيتر الضعيف الشخصية ، المتعب والسيدة بارغيتر القاسية التي تنتحر في مياه (سفيرن) في اخر المطاف ومن المهم ملاحظته هنا ، ان ميسفيلد يضع فعل مسرحيته في اطار الماضي ، وبذلك يضفي لمسة خفيفة من الغرابة على قصته ، لا بما هو اعتيادي في الطبيعة ، بل بما هو خارق ، وباقحامه للعجوز غافر ، بغمماته المجنونة ، يسعى للعثور على فرصة تيسر له استخدام اللغة استخداما يتجاوز ما هو تقليدي • وفي كل مافعله نراه يصدر الاحكام على نحو غير مباشر ، في حين ان الروح المساوية بحاجة ماسة ، من اجل ازدهارها ، الى شيء يخرج على ما هو معتاد ، سواء في الجو العام ، ام في الحوار • وفي كل ذلك ثمة درس : فبالرغم مما في مشاهد ميسفيلد من روعة ، وبساطة محبة ، اللتين عالج بهما القصة ، تظل (مأساة نان) غير قادرة على الهيمنة علينا • قد تكون هذه المسرحية طرفة من الطرف في سنة ١٩٠٨ ، الا ان مثالها الان واضحة كل الوضوح • واذا مانحن قرأنا او اصغينا الى اقوال غافر فليست قوتها هي التي تؤثر فينا بل ضعفها :

غافر : سيفقد صيادو سمك السلمون شباكهم هذه الليلة • اذ سيجرفها المد بعيدا • اعرف ذلك • وسيدفع بها المد الى مسافة اميال • ان الناس سيجدونها وراء كلورستر وارثري وستطفو الازهار عليها، كماستتمو اشجار التفاح عليها ايضا • تفاح احمر ، وتفااح ذهبي ، يتساقط على المياه الساجية • الشباك ملأى بالتفاح •

نان : غافر واسماك كذلك ؟

غافر : اسماك غريبة •

نان : غافر • اسماك غريبة حقا ، ستكون موجودة في الشباك غدا • اشياء خرساء ستصدم الجسور • أشياء تطفو على المياه ••

ان الحدة والسحر ، وهما الامر ان اللذان تتميز بهما المأساة ، منتفیان هنا • ومرة اخرى ندرك ان الشكل الذي يستخدمه الكاتب ، هو المسؤول عن هذا التقصير •

ومن الجدير ذكره انه لامسرحية (اعجوبة كامبدن) - ١٩٠٧ - ولا (السيد هاريسن) تستحقان الالتباه الشخصي • اما (مليونى هولتسبر) التي صدرت سنة ١٩٢٣ ، فهي التي تستأهل الاهتمام وكما في المسرحية الاسبق منها زمنيا ، فان ميسفيلد اقصى الفعل ، سعيا منه للعثور على فرصة تمكنه من انقاذ اللغة من المجرى المؤلف ، فانه هنا يلجأ الى تجاوز ما هو طبيعي • وهنا ، يتوضح اخفاقه ، بما في هذا الاخفاق من اسباب • ان خلفية هذه المسرحية خلفية معاصرة ، وهي تركز على الحب المتبادل بين ليندا كوبشروزوين بوني مينتو • وهذه القصة (الحقيقية) متصلة الوشائج بمسرحية (مليونى هولتسبر) حيث نجد البطلة كسيرة القلب ، لان حبيبها قد سلك معها مسلك الخيانة • ومع ان ادخال العنصر الخارق للطبيعة ، على بعض المآسي ، في العصور الماضية ، يضفي عليها الجلال والفخامة ، فان اقحامه على هذه البيئة

لم يعد له تأثير فينا اذ اننا لانستطيع ان نصنع ثقتنا في هذه الاشباح ، كما
لا نستطيع ان نصدق بوجود صلة بين عالم الارواح ، وبين عالم اضراب
كوبشروز وبوني • ان ميسفيلد يجد قوته في حوار له ذي التعبير المسهب • بيد
انه شاعر يكافح ضد التيار وليس معه •

كثيرون من كتاب المسرح الاخرين في تلك السنين تتبعوا مختلف
الاساليب التي ثبتها المؤلفون الذين رصدنا اعمالهم بايجاز — فمشاعر بنيرو
المشجية ومشكلات جونز الواسعة النطاق ، وقوى غالزوردي الاجتماعية
وعواطف غرائف — باركر الباطنية ، يمكن ان ترى جميعا منعكسة في
مسرحيات معاصريهم وخلفائهم المباشرين • فالفريد سوتر مثلا يمزج شيئا مما
يهتم به بنيرو وبما يهتم به جونز • ففي مسرحية (شرف جون غليد) — ١٩٠٧ —
يركز قصته على رجل قوي من رجال الاعمال يكتشف ان عواطف زوجته قد
استولى عليها فنان جذاب ، وفي (بناء الجسور) — ١٩٠٨ — تتناول الثيمة
مهندسا كبيرا ، يقع في حب فتاة ، على الرغم من ادراكه ان هدفها الاول من
التقرب اليه هو ايقاعه في فخها • الاسلوب العام هو اسلوب بنيرو ، اما
معالجة شخصية العاشق الصامتة فهي تماثل معالجة جونز •

اما طريقة تناول الاكثر تفردا ، فقد اصطنعها سنت جون هانكن ،
فقبل وفاته المبكرة في سنة ١٩٠٩ ، انتج اربع مسرحيات مهمة • وهي
(شخصيتا السيد وذرباي) — ١٩٠٣ — و (عودة الابن الضال) — ١٩٠٥ —
و (خطوبة كاسيليز) — ١٩٠٧ — و (الرجل الاخير من سلالة آل مولين) —
١٩٠٨ — ففي معظم هذه المسرحيات تجنب الكاتب الموقف (المساوي) —
بحيث انه كان ملتزما اكثر فاكثر بالشكل الدرامي الواقعي • ذلك ان كتابات
هانكن ، في الاساس ، كتابات فكرية •

انه كان يهتم اهتماما خاصا بالانسان بصفته حيوانا اجتماعيا ، لا باعتباره
شخصا متفردا اذ لم يكن له ما يسلطه من الاضواء على الرجال والنساء بصورة

منفردة • ان شخوصه المسرحية شخوص ابتكرها عقله ، بدلا من ان تخلقها تصوراته ، وفي الوقت نفسه ، فانه كان يمتلك وعيا عميقا استوعب اضرار المجتمع واخطائه • اذ انه كان يبدو دائما متعاليا بصورة كلية ، انسانا يفكر ولو تفكيرا غير عميق ، لا انسانا يتوسل بعنصر الشعور ، ومحصلة ذلك كله ، محصلة متصنعة ، على ما يظهر ، تتناول صور الحياة ، لا صوراً ترصد رصدا امينا مخلصا تلك الحياة • فطبيعة اوضاعه المتكلفة ، تجد لها توضيحا في (شخصيتا السيد وذرباي) التي تعتمد على تناقض يكاد يكون حساسيا بين السيد وذرباي (الطيب) الذي يعيش حياة تقليدية مع زوجته تقترح تركه في الوقت الذي يسعى فيه الى الاحتفاظ بها ، لتعيش هذه الزوجة مع السيد وذرباي الرجل (الطالح) وبعد ان يقطع الزوج صلاته الزوجية ، تقترح الزوجة ، ان تعود الى بيت الزوجية • ان شيئا يماثل هذا التناقض يشكل الخطة الرئيسة لبناء مسرحية (عودة الابن الضال) فالوغد الكلبى ، الذي بدد ميراثه ، يعود الى دار ابويه دون ندم ، اما الاخ الصالح ، ذو الذهنية الضعيفة ، فان تقصيراته تبدو واضحة ، حين يواجه سحر اخيه الضال اللااخلاقي • ان هذه الخطة ، في الواقع ، تبدو اكثر وضوحا في افضل مسرحيات الكاتب ، اعني (خطوبة كاسيليز) مع مافيها من دقة في التصوير احيانا • فالشاب جيوفري كاسيليز يصقع أمه عندما يعلن عن خطب ود فتاة من طبقة ضعيفة ، هي ايثيل بورج • ان السيدة كاسيليز ، بدلا من ان تقنع ابنها بفسخ تلك الخطوبة ، تصر على دعوة الخطيبة ووالدتها المتوحشة التي لا تحتمل ، الى البقاء في الريف مدة طويلة • وفي اخر المطاف يدرك جيوفري غلطته ، ولكن احساسه بالشرف يحول بينه وبين اتخاذ اية خطوة عملية • على اية حال ، فان من دواعي سعادته ، ان تجد الفتاة نفسها معزولة ، بشكل لا يوصف في الحياة الريفية ، بعيدا عن اضواء المدينة البراقة ، مما يتسبب في ابتعادها عنه • المسرحية ذات اهمية الا ان بناءها من الدقة الالية بحيث

لايستطاع تجاهل عنصر التكلف فيها • لقد تمت التوضيحية بكل شيء من اجل
الفكرة ، حتى ان افضل الفقرات في الحوار ، مرتبطة ذهنيا بتوضيح تلك
الفكرة • فمثلا نجد انسانا خليعا ، في منتصف العمر ، يتحدث الى ايثيل على
هذه الشاكلة :

وارنكتن : ماذا تفعل السيدة بارج ؟

ايثيل : السيدة مارتشمونت معنية بها • اعتقد انها مسرورة في ان ترعاها،
لتجعلها تسخر من نفسها يالها من قطعة عجوز وام لا ترى شيئا •
انها مرتاحة من نفسها • لقد حملت السيدة مارتشمونت على
ان تعدنا لتظل معنا في لندن •

وارنكتن : مرحى ، سيدة بارج •

ايثيل : انا هنا جالسة في غرفة الاستقبال ، اقلب كتابا او صحيفة ، انا
ضجرة ضجرة !

وارتكن : وجيوفري ، ماشأنه ؟

ايثيل : يبدو انه لا يلاحظ شيئا • اذا ماحدثته عن الموضوع ، اجابني
انا لست على مايرام ، انه لطيف معي ، يحاول ان يجد اشياء
تسرني ، لكن ذلك امر مرهق • وهكذا تجري الامور يوما بعد
يوم • [صمت قصير •]

وارنكتن : حسن عزيزتي ، اراني معجبا بشجاعتك •

ايثيل : [مدهشة] • ماذا تقصد ؟

وارنكتن : طوال الحياة على هذه الشاكلة • سنة تأتي وسنة تمضي •
والتشاؤب يلزمك ، بكل حشمة ، الى ان تنحدري الى قبرك •

ان الخطأ الشائع في مسرحيات الافكار ، يتمثل في السماح للحوار
الا يتضمن جملة واحدة تحول دون تطور المفهوم الثقافي • اما مسرحية
(الرجل الاخير من سلالة آل مولين) لها نكنا الاكثر طموحا ونضجا ، في
معنى من المعاني ، فان فيها التخطيط المرهق بايدي العيان • فالقوى المحطمة
لروح التي تتميز بها التقاليد الاجتماعية ، من طريق التناقض بين ذهنية
هيوستر التقليدية ، الذي فقد الحيوية ومعالم الروح الجادة ، وبين جانب
التي تناوى كل ما هو تقليدي ، بحيث تتصل من جميع القيود ، الى حد ان
تأتي الى الوجود بطفلة لقيطة لا شرعية • فالصورة الموحشة التي يرسمها
هانكن لنا ، بدلا من ان تؤثر في اذهاننا ، تبدو ضبابية تفتقر الى قوة الاثارة •

اننا نواجه باستمرار في هذه المسرحيات الواقعية ، التصادم المتميز بين
محاولة تسجيل اللغة وافعال الحياة الحقيقية وبين كيان مفروض ثقافيا يمارسه
الكتاب على الاحداث والشخص • كان هانكن مفتقرا للتعاطف الانساني ،
ومن ثم فلا غرابة ان نجد هذه الازدواجية في مسرحياته • الا ان هذا الامر
لا يقتصر على اعماله ، على نحو من الانحاء • فمثلا ، اليزابيث بيكر (السيدة
جي • أي الوي) تمتلك ادراكا واحساسا تعاطفيا ، يفتقر اليهما هانكن ، ومع
ذلك فمسرحيتها (القيود) — ١٩٠٩ — تفصح عن كثير من التكلف كما هو
شأن مسرحيات هانكن • البيئة هنا ، هي بيئة الطبقة المتوسطة المتدنية التي
تتمثل في اسرة تشارلي ولسن ، ذات الافراد المحدودين ، القاطنين في احدي
الضواحي • ومن اعضاء هذه الاسرة للي الزوجة القانعة ، المحدودة الخيال ،
والنزيل تينانت ، الذي يرم بالحياة في لندن ، فيزمع السفر الى استراليا ،
ها هو ذا يشد الرحال ، استعدادا للسفر • وبغته ، يجد ولسن نفسه متأثرا
بقرار تينانت : فيشعر بالقيود التي تصفده ، الامر الذي يحمله على البحث عن
سبيل للنجاة • وفي هذه اللحظة ، يخبر بان زوجته تتوقع وليدا • فاذا بالابواب
التي تؤدي الى الحرية تغلق في وجهه • فلم يبق له الا البيئة الرتيبة التي

تحيط به ، وغير الكبح اليومي المستمر في مكتبه القذر • ومع ان هذه المسرحية تمتلك حدة ادراكية ، فان رتابتها توضحت بجلاء في الحركة المسرحية في غضون السنين الاولى من هذا القرن ، والتي لعبت دورا ليس بالضئيل ، في عزل رواد المسرح عن المسرح • وعلى شاكلة هذه الروحية تبدو مسرحية اليزابيث بيكر (ثمن توماس سكوت) — ١٩١٣ — التي تعالج موضوع رجل طهري ، وجد ان بعض مملوكاته التي باعها ، قد اشترتها شركة تمويل مشروعاً لانشاء قاعة رقص • هنا تظهر المؤلفة قدرتها على استدعاء المعالم الشخصية، وبراعتها على تنظيم مشاهدتها ، غير ان المسرحية تتركنا على نحو محتم ، منكفئين على مشاعرنا الكثيرة ، التي لا توحى بشيء • كانت هذه المسرحية من ارسدة (خزين مانتشستر المسرحي) التي تمثلها الكتابات الدرامية ، بحيث كانت تعد من قبل معظم مثقفي ذلك العهد ، بمثابة القبلية التي يتوجهون اليها ولكننا اذا نظرنا الى الخلف ، فانا نستطيع ان نرى ، بالرغم من حرارة واثارة ذلك (الخزين المسرحي) انه ، الى حد ما ، كان يعمل على اقضاء اهتمام المترددين على المسرح ، بدلا من تشويقهم اليه •

ان التركيز في عمل اليزابيث بيكر ينصب على الظروف والامور المحلية، وقد اسهم معها في هذا التركيز الكثيرون غيرها • فغيثا ساورباي ، في مسرحيتها (رذر فورد وابنه) — ١٩١٢ — مثلا ، توحى ظاهريا ان هدفها الرئيس يكمن في عرض الشخصوص ، ولكننا ان اخبرنا المسرحية ، لرأينا الخلفية ، في الواقع تحظى لديها باهمية اكبر من الرجال والنساء الذين وضعت لهم تخطيطاتها في المقدمة • اذ ان العقدة تركز على اهمية معمل الزجاج ، الذي هو موضع الحب الوحيد لدى جون رذر فورد ، لان روحه قد تقست الى حد التحجر • مما تسبب في نفور ابنائه منه ، بحيث لم يستطع ان يتفهم رتشارد ، رجل الدين ، ولاجون الضعيف الارادة ، وحين تقع ابنته جانيت في اسر حب رئيس العمال ، في المعمل ، يتفجر غضبه ، فيطردها من

بيته • وفي اخر المطاف ، ينخزل بسبب اقتفاء التعاطف لديه • اما ابنه جون ، فيتزوج من الفتاة ماري ، ذات المشاعر الحساسة والذكاء الحاد ، ولما يهجرها زوجها ، تعود الى بيت رذر فورد ومعها ابنتها الصغير • ان العجوز يرغب رغبة حارة ، في ان يتسلم الطفل ، ليربيه ليكون خليفة له • ولكن الكاتبة المسرحية ، لاتريد ان تنهي الموضوع نهاية عاطفية سهلة • وبدلا من ذلك ، تجبر ماري حماها على التوصل الى تسوية معها ، مصرة على ان يبقى الطفل تحت رعايتها لمدة عشر سنين وبعد ذلك تسمح له بإدارة اعماله • ان المسرحية مخططة تخطيطا جيدا • ومع ذلك ، فان تراكم الفجائع والاضاح المسرحي والحوار توحى بجو التوثق ، بينما نراها تفتقر الى الاثارة الدرامية • اما ستانلي هاوتن ، فطريقة تناوله تماثل طريقة اليزابيث بيكر بعض الشيء • ف (الجيل الجديد) — ١٩١٠ — ك (ثمن توماس سكوت) تتخذ من الطهرية الاقليمية قيمة لها • هنا ، الشخصية المحورية رجل اسمه كينيون ، وهو اب ذونية طيبة ، يعد كل شيء خطيئة ان كان يخرج على قواعد السلوك الضيقة التي يعتز بها • انه يغضب ويصدم ، حين يعود ابنه الى البيت مترنحا وقد اعماه السكر ، ذات ليلة ، ولكنه يضطر اضطرارا ، بحكم ظروف متكلفة لان يعترف ان حياته ، في شبابه ، لم تكن سليمة من الشوائب الفاضحة • ان المسرحية تخيب في مسعاها ، لان المؤلف يفتقر الى هدف درامي يهيمن على الفعل • اما (القيود) على الاقل فكانت تستند الى مفهوم واحد مسيطر عليها ، بينما (الجيل الجديد) تنمذج عددا من المسرحيات (الحديثة) التي تمتزج فيها الكلية والميلودراما ، والاحداث الهزلية والمؤثرات الخائبة ، في كيان مشتمل التخطيط ، يدعى (مسرحية) بالمناسبة • اما (يقظة هندل) — ١٩١٢ — التي تعالج الموضوع نفسه ، أي موضوع تمرد الشباب ، فانها اولى بالرضا ، لانها توجه اهتمامها الى هدفها بتأثير مسرحي

أكبر • ان الن جيفكوت ، ابن صاحب معمل فاضل
شاب طيب ، يرافق فتاة في عطلة الاسبوع ، تدعى فاني
هاو ثورن • الفرصة لديه ليست سوى (مزاح) بينما هي بالقياس
اليها دليل على التحدي الموجه الى بيئتها الداكنة ، التي لاتوحي بشيء • في
حين يتفق والدا الشاب والفتاة على وجوب زواجهما ، فيضطر الن ، ذو
الشخصية الضعيفة الى امثال الامر • الا ان فاني ، على اية حال ، وبالرغم
من الرعب الذي اصاب الجميع ، ترفض الرضوخ رفضا قاطعا :

ألن : (مرعوبا) فاني ، اهذا مقدار عنايتك بي ؟

فاني : وما مقدار عنايتك بي ؟

ألن : الامر مختلف • فانا رجل •

فاني : انت رجل ، وانا كنت هوايتك الصغيرة • حسن ، وانا امرأة ، وانت
هوايتي الصغيرة • انك لاتستطيع ان تحول بين المرأة وبين ان تمتع
نفسها كالرجل • ان كانت تريد ذلك • •

الن : اتقصدين ان تقولي انك لاتعنين بي اكثر من رجل يعنى بفتاة التقطها
مصادفة ؟

فاني : نعم • انك مرعوب ، اليس كذلك ؟

الن : الامر لايطاق ، حقا !

فاني : الحديث معك حلو •

ألن : يبدو لي الحال نكتة لا اخلاقية • لم اتصور ان فتاة يمكن ان تنظر
الى شاب ، كما فعلت ! كنت متأكدا انك تريدين ان تتزوجي مني ،
ما آتتك الفرصة •

المشكلة مع هذه المسرحية ومع غيرها من اضرابها ، تكمن في ان الكاتب ، مهما تكن براعته في البناء المسرحي ، ورغبته في خلق الشخصيات لا يستطيع الا ان يجعل انطباعنا عن العمل ككل ، موجهها نحو الهدف الثقافي ، لا الهدف الدرامي . فالحديث بين ألن وفاني ، لم يكن ، في الواقع ، موجهها نحو توسيع ادراكنا عن الشاب وصاحبته ، اذ الخاتمة لاتفصح عن شيء يتجاوز نشرة اجتماعية ، في شكل من الاشكال .

وفي ملاحظتنا لهذا الامر ، نحن مضطرون الى ان نضع في نصب اعيننا الموضوعات التي عالجتها هذه المسرحيات ، في اطار المنشورات ، اذ كانت مسرحيات مكررة بشكل غريب ، لانها لم تتصف بالدقة والرهافة . ان مسرحيتي هاوتن ، من حيث عنايتها بتمرد الجيل الجديد ، ظلت تكرر هذه الثيمة مرارا ، بما فيها من اصداء مضنية ، نواجهها في مسرحيات العصر يومئذ . بينما تتخذ المعالجة نغمة منزلية بسيطة احيانا . كما هي الحال ، في التنوعات المثيرة ، في مسرحية (المعالم) - ١٩١٢ - لهاوتن ومسرحيات ارنولد بنيت وادوردنو بلوك ، ولكن المفهوم يظل هو هو . في حين يأخذ الضجر بتلايب المشاهدين ، اذا مامثل الشريط نفسه مرارا وتكرارا ، ولو اختلفت العناوين . ذلك ان (الفكرة) قد استخدمها الكتاب الدراميون ، باعتبارها القوة الفعالة ، بدلا من المفهوم العاطفي . وبسبب ذلك ، فان الخلفية والحوار ، مهما يكونا واقعيين ، فانهما يولدان انطبعا يمثل في التكلف والصنعة (المسرحية) .

فـ (التغيير) - ١٩١٣ - التي كانت ذات مرة مسرحية طالت فيها المناقشة ، للكاتب جون اوزولد فرنسيس ، هي نسخة اخرى من مسرحية (المعالم) ، لان (الفكرة) ظلت مهيمنة عليها ، ولو انها لم تحرك ساكنا فيها . اما مسرحية (الخطيئة الجديدة) - ١٩١٢ - لمكدونالد هاستنكز ، فهي تتناول مقولة مفادها : ان المرء لا يحق له ان يعيش ، في حين ان موته فيه بعض المسرة

والفائدة للآخرين • هذا الموضوع الذي يفصح عن القانون الاخلاقي المزدوج ، يرفد كوزمو هاملتن بالمادة التي يعالجها في مسرحيته (عمى الفضيلة) - ١٩١٢ •

وعندما ننظر الى الخلف ، اخذين بنظر الاعتبار تلك المسرحيات الان فاننا لانستطيع الا ان نصاب بالذهول بسبب التقصيرات الغريبة التي تحدد مجالاتها في الرصد الدرامي ، وبنوعية حوارها الذي لا يوحى بشيء • ان معظمها مكتوب كتابة بكفاءة عالية، لكن الكفاءة وحدها ليست كافية ، ذلك ان الكتاب يبرهنون فيها على قدرتهم على تعلم حيل تسجيل ما يمثل اشكال اللغة المحكية ، بما فيها من استنساخ وتفاهة ، وبذلك يخلقون جوا من الرتابة والاعادة المملة •

ان مثل هذه النواقص الرئيسة او الكوابح ، تصبح اكثر بروزا اذا مانحن التفتنا الى اسلوب مماثل تبدى في ايرلندا المعاصرة سواء في الجنوب ام في الشمال • وطبيعي ، ان التناقض يبدو اكثر وضوحا عندما نرصد الاعمال التي تمخضت من تأسيس مسرح (الابي) في دبلن • والحالة نفسها تنطبق ، على نحو اوضح ، في مسرحيات بلفاست التي كتبها سنت جون ايرقن •

فطريقة ايرقن ، في كتاباته المبكرة ، طريقة واقعية حصرا ، وقد تم له النجاح ، على وجه الدقة ، لانه كان رجلا من (اولستر) تميز بتنوع ثيماته ، وبتقديم لغة اغنى بنسجها مما قدمه الدراميون الانكليز • ذلك انه كان محاطا بيئة فقدت نكهتها الفلاحية • ولتوضيح ذلك الامر ، نستطيع الاعتماد على مسرحية (زواج مختلط) - ١٩١١ ففي هذه المسرحية يتخذ الصراع بين السادة وبين سواد الناس طابعا متسعا ، من حيث ارتباطه بالصراع بين الكاثوليك وبين البروتستانت • فجون ري (الاورنجي) يتحدث على نحو

متحيز عن اضراب ، يعرف ان المحرضين عليه هم الكاثوليك • غير ان عواطفه الكامنة تزداد تأججا ، حين يكتشف ان ابنه هك قد سبق له ان ارتبط بوشيجة الخطوبة ، بفتاة كاثوليكية تدعى نور موري • وفي خاتمة ميلودرامية تندلع فتنة ، فيصل الجنود ، فتسقط نور موري قتيلة ، بعد ان تصيبها رصاصة طائشة • ففي معنى من المعاني ، تبدو المسرحية مخططة تخطيطا متكلفا ، كالعشرات من المسرحيات الانكليزية الواقعية المعاصرة • غير ان التعقد هنا ، تعقد شديد والعواطف الحادة ماثلة ، مع تعميق لتلك العواطف عن طريق لغة متوهجة لا تستطيع معظم المسرحيات الانكليزية ان توفرها •

اما (جين كليك) - ١٩١٣ - فهي اشد وقعا من حيث التأثير ، ذلك انها مسرحية اخرى تعبر عن الطبقة الوسطى المتدنية ، حيث يعرض علينا حشد من المخلوقات التعيسة ، تتمثل في الزوج الخليع الضعيف الارادة ، وقرينته (مونس) المؤثرة فيه ان شرا او خيرا ، والجدة العجوز المتعبة • وفي هذا الوسط تنهض شخصية جين كليك ، بما فيها من قوة طافحة • انها ليست امرأة حاملة ترنو الى المستحيل ، امرأة مقيدة تسعى الى الاستقلال والمغامرة ، بل هي شخصية واقعية متينة تنظر الى الحياة وجها لوجه ، وهي تسمو الى ذروة اخلاقية وسط الكارثة • وحين ترصد سقوط زوجها ، ومن خلاله ، تمعن النظر الى وضاعة شخصيته وصغارها تدرك ما يترتب عليها من واجب • وحين تبعد هذا المخلوق الضعيف المنحط من بيتها ، ترى ان ماتفعله هو الامر الوحيد المستطاع • وفي هذه اللحظة تتخذ موقفا يكاد يكون موقفا مأساويا في توتره •

وبقوة درامية متعادلة ، يصور لنا ارفين (مأساة) جون فرغسون - ١٩١٥ - وهي مسرحية تتحدث عن حياة الطبقة المتوسطة • البطل رجل صعب المراس يتمتع بتفهم انساني ، وعاطفة عميقة تكمن في طبيعته • ومن اجل انقاذ ابنته حنه من زواج مسلوب الحب ، يتمثل في جيمس قيصر الذي يسمح لان تنتزع منه

مزرعته • الضغط شديد ، لكنه يستطيع التسامي عليه • بحيث يستخلص
قوة مما فقدته ، فينتصر على القدر • وفي الوقت نفسه ، تحل به كارثة جديدة
اذ يغري عدوه اللدود وذرو ابنته ، ومع ضعف قيصر فانه يلهم شتات شجاعته
ليقول انه على اهبة قتل الوغد ، فيمضي ذات ليلة ، وسلاحه بيده ، قاصدا
ان ينفذ ذلك الهدف • وفي الصباح يعود مرعوبا متخاذلا ، صارخا ، ان
ارادته خذلت في الظلام • اما ، في الواقع ، فان الشخص المغربي ، يقتل فيلقى
القبض على قيصر • ثم ينثال المال من اخي حنه في امريكا ، فيبدو ، بالرغم من
ربع الايام الماضية ، ان نوعا ما من السلام ، قد هبط على روح جون فرغسن ،
حين يعلن ابنه اندرو فجأة بعد فترة صمت ، انه هو الذي قتل وذرو ، وانه
لا يسمح لقيصر البريء ان يلقي حتفه من اجله • وبعد لحظة من الشك المربع
يوافق فرغسن على حصيلة الامر ، فيعترف اندرو وحنه بما حدث علنا ،
منحملين مسئولية الاعتراف الرهيب •

كل هذه المسرحيات مسرحيات مؤثرة ، بما عرفت من قوة استمدتها من
البيئة المحيطة بها ، وهذا امر واضح ان نحن قارناها بالمسرحيات الريفية
الواقعية كتلك التي ظهرت للوجود بتأسيس (المسرح الادبي الارلندي) في
سنة ١٨٩٩ وانشاء مسرح (الابي) في سنة ١٩٠٣ •

ان مسرح دبلن هذا ، بقيادة دبليو • ب • بيتس وجي • م • سنج
والليدي غريغوري ، وجد له ، بالتوكيد ، تعبيره المتميز في مسرحيات
متجذرة في التربة الارلندية ، فضلا عن طريقة تناول الخيالية • لكن بعض
الكتاب الذين تعلقوا بهذا المسرح ، كانوا يقصدون على نحو واضح ، ان
يفعلوا ، بالقياس الى بيئتهم ، مافعله غيرهم من الواقعيين في اقطار اخرى •
ومن هذا العالم انبثقت دراما متفردة ، في غضون تلك السنوات ، تلك الدراما
الجديرة بان نعدّها مأساة واقعية ، تحت عنوان (الراكبون الى البحر)
— ١٩٠٤ — مؤلف هذه المسرحية هو جي • م • سنج الذي كان يهدر وقته

في باريس ، سنة ١٨٩٧ ، فشجعه ييتس على العودة الى ايرلندا . وهناك استقر سني في الاراضي السبخة القاحلة ، وفي منطقة الجبال المتاخمة لاقصى الساحل الغربي ، متجولا في اراضي الخنج المنبسطة ، مصغيا الى هدير المحيط الاطلسي الذي لا ينقطع صداه . وهناك وجد نفسه محاصرا بمفهوم جبروت الطبيعة . كما استمع في تلك المنطقة الى ترانيم الفلاحين المتفردين ، القاطنين هناك . حيث اكتشف الاساس للغة درامية جديدة . ومن هذه التجربة بزغت مسرحية (الراكبون الى البحر) ببساطتها الجليلة . المشهد كوخ منفرد على ساحل البحر . وفي الخارج يهدر المحيط مطالبا بجزية الارواح البشرية . وداخل الكوخ تجلس موريا ، وهي تتذكر بمرارة محصل الضرائب الشره كما تتذكر الاب والجد والابناء الاربعة الذين هلكوا في المياه العاتية . لم يبق لها الا ابن واحد ، الا انه سيذهب الى سوق الخيول في البر الرئيس . موريا تعرف ان ذلك يعني ان الرجال سيحملون اليها ابنها الميت ، بعد ان ينتشلوه من الامواج . وتجري الامور في مجاريها ، فاذا بالظلام يخيم على الكوخ المنفرد ، ليأخذ البحر كل ما تملكه موريا .

نحن هنا نرى عناصر الاشياء جميعا . اذ يصبح البحر قوة حيوية ، شيطانا جائعا يبحث عن رجال ، عن شخوص ضعيفة ، تقطن في الكوخ ، في وجه قوة المحيط ، بحيث تصبح تلك الشخوص من العظمة والشجاعة والجلال ماهي جديرة به . المسرحية قوية بحدثها البدائية ، باضعافها لقوة الحضارة الخارجية ، البعيدة ، التي لم يسمع لها اثر . ان شمول وقوة وجلال هذا العمل الصغير ، لا يمكن ان يثنى عليها ثناء رفيع الشأن لو لم يتمكن سنج من الاستحواذ على وسيلة جديدة تعبر عن مشاعره الباطنية :

موريا : [ترفع رأسها وتتكلم كأنها لا ترى الناس الذين يحيطون بها] هاهم قد ذهبوا جميعا ، فلم يبق للبحر شيء يفعله بالنسبة لي . . . لم يعد بعد الان نداء يدعوني لان اظل يقظي ، اصرخ واصلي كلما

هبت الريح من الجنوب ، ها اتم تسمعون صوت الموج في الشرق
وتسمعون في الغرب ، والهدير يتعالى صوته ، بين هذه الموجة
وتلك ، في تلاطم مستمر • ليس ثمة نداء يدعوني الان لان انزل
بحثا عن الماء المقدس ، في الليالي المدهمة الظلام • بعد سامهين لن
اهتم باي سبيل يتخذ البحر ، بينما النساء يندبن ويصرخن مولولات •
[الى نورا] اعطني الماء المقدس ، فما زالت منه جرعة في الخزانة •
[نورا تقدم الماء لها] •

موريا : [ترمي بالبسة مايكل على قدمي بارتلي وترش الماء المقدس عليه] •
بارتلي لاتظن اني لم اصل لاجلك ، امام الله الكلي القدرة ، لاتظن
اني انقطعت عن الصلاة في الليلة الظلماء ، حتى لم تكذ تعرف ماكنت
اقول • اما الان فلا امتلك الا الراحة العظمى ، حقا لقد آن الاوان •
هاهي الراحة العظمى التي امتلكها الان ، في نوم الليالي الطويلة ،
بعد ذهاب سامهين • يكفيني قليل من الدقيق ، وربما سمكة متفسخة •
[تركع مرة اخرى وترسم علامة الصليب وتصلي على عجل] •

كاتلين : [الى الرجل العجوز] • ربما انت واپمون ، ستصنعان التابوت
بشروق الشمس • عندنا خشب ابيض نظيف ، كانت (الام) قد اشترته
كان الله في عونها ، انها تتصور ان مايكل يمكن العثور عليه • عندي
كعكة ، تستطيع ان تأكلها وانت تعمل •

الرجل العجوز : [ينظر الى الخشب] • أثمة مسامير ؟

كاتلين : كولم ، لاوجود للمسامير ، فنحن لم تفكر فيها •

رجل اخر : من الغرابة بمكان ، ان تفكر في المسامير • والتوايت تبدو
جاهزة كما تراها •

كاتلين : هاهي العجوز يطالها الزمن ، وقلبها مكسور •

[تنهض موريا مرة اخرى ببطء شديد • فتتشر البسة مايكل بجانب
الجثة • وترش عليها اخر قطرات الماء المقدس] •

نورا : [تهمس في اذن كاتلين] • انها الان هادئة ، مطواعة • اما في اليوم
الذي غرق فيه مايكل • فانك كنت تستطيعين ان تسمعي صراخها
من هذا المكان الى حد النبع • كانت تحب مايكل حبا جما هل كان
يمكن لاحد ان يتصور ذلك ؟

كاتلين : [ببطء ووضوح] • المرأة العجوز سرعان ما ستبرم بكل شيء تفعله
الم تمضى تسعة ايام وهي تصرخ وتندب ، وحزنها العظيم يملأ
البيت ؟

موريا : [تضع الكأس الفارغة على المائدة • وتضع كلتا يديها على قدمي
بارتلي] • هاهم جميعا مجتمعون الان وقد ازف الاوان • عسى الله
القادر على كل شيء ان ينزل رحمته على روح بارتلي وروح مايكل
وعلى ارواح شيموس وباتش وستيفان وشون [تحني رأسها] عساه
يرحم روحي ايضا وروح نورا ، وروح كل امرئ ظل باقيا حيا في
هذا العالم •

[تتوقف قليلا ، فيرتفع نواح النساء تدريجا ، ثم يتبدد] •

موريا : [مستمرة] • نال مايكل قبرا طاهرا ، في اقصى الشمال ، بنعمة الله
القادر على كل شيء • وسينال بارتلي تابوتا جيدا مصنوعا من
الخشب الابيض وقبرا عميقا بكل تأكيد • ماذا نريد اكثر من ذلك؟
لن نستطيع المرء ان يعيش ابد الدهر • فعلينا ان نرضى بما قسم لنا •
[تركع مرة اخرى • في حين تنزل الستارة ببطء] •

ان (الراكبون الى البحر) بسبب نطاقها المحدود • لا يمكن ان تقارن بالمرحيات العظيمة التي خلت ، غير انها تقترب اليها بالروح ، محققة هذا التوافق ، بخلفية شخوصها الانسانية التي تقف موقفا حديا ضد جيروت قوة الطبيعة العابسة ، وبلغتها الغنية الخيالية في استنادها الى حيوية لغة الفلاحين ، في تساميتها وتحليتها ، وفي تنسيق عواطفها المستحثة ، التي تضفي عليها شكلها التعبيري • وان نحن لاحظنا هذه المميزات ، يصح لنا ان ندرك ، لماذا لا تستطيع المسرحيات الاعتيادية الواقعية حتما ، ان يكون لها امل في الوصول الى هذه المستويات المأساوية • وفي الوقت نفسه تقريبا الذي كان فيه سنج مشغولا بانتزاع قوته من نضال الفلاحين الارلنديين من اجل حقوقهم المعاشية في الساحل الغربي وجزر آران ، انضم اليه تي • سي موري في محاولاته لاضفاء شكل درامي على وقائع الحياة الارلندية الفلاحية • ولنضرب لذلك مثلا مسرحية (موريس هارت) — ١٩١٢ — التي تعالج المطامح المحبطة والامال الموضوعة في غير مواضعها • لقد قر قرار السيدة هارت ان يصبح ابنها رجلا من رجال الكهنوت • كان شابا ذكيا ، طيب النية ، ولكنه لم يكن مؤهلا للحياة الكهنوتية ، باي وجه من الالوجه ، وقد حاول ان يقنع والدته بعدم استطاعته ان يدخل الكنيسة • ولكنها ، كأي راع من الرعاة القساة ، حاولت ان تدفعه دفعا • وتلهفا منه من اجل ارضائها اخذ ، يدرس دراسة جادة ، الا ان الجهد الذهني المرهق ، حمله باكثر مما يطيق فانهار عقله ، بسبب اضطراب افكاره ، فعاد الى البيت ممسوسا وقد طاله الجنون • والصراع ذاته بين الجيل القديم وبين الجيل الجديد ، هو الذي يرفد مسرحية (حق البكورية) — ١٩١٠ — فهك موريسي هو الابن البكر لبات ، ولكن الاب لا يستطيع ان يتفهم لماذا لا يستطيع الابن ان يكرس نفسه ، دونما افكار اخرى ، للعمل الدائب في المزرعة • اما الابن الاصغر شين ، الفتى الغبي ، الذي كان على وشك الذهاب الى امريكا ، فقد حزمت حقيبتة التي بان اسمه عليها واضحا •

الا ان هك يذهب مع اصدقائه لمشاهدة لعبة ذات هرج ومرج ، وحفلة عقب تلك اللعبة • وفي اثناء غيابه ، تجري سلسلة من الاحداث • ان مرح الممثلين يجفل حصان بات ، فيتعثر بحيث يتسبب التعثر في كسر ساقه ، الامر الذي يتطلب اطلاق الرصاص عليه • وبعد الارهاق والتعب ومشقة المتابعة ، يأمر بات بلهجة مرعبة شين ، ان يضع اسم هك محل اسمه على الحقيقية • وبعد عودة هك يتبين ماتم فعله ، فيتهم اخاه باستخدام طريقة ماهرة للتخلص منه في المزرعة ، فيحاول ، في اخر المطاف ، ان يهجم على اخيه ، فيجد نفسه قتيلا على الارض بعد دقائق قلائل • ومع ما في هاتين المسرحيتين من قوة وحدة فانهما لا تقتربان كثيرا في الروح من (الراكبون الى البحر) • انهما عاطفتان في حين ينبغي ان يكونا هادئتين حتما ، بينما حوارهما المؤثر ، على نحو من الانحاء يعجز في الاستناد الى اللغة الفلاحية ، التي صاغها سنج صياغة غنية معبرة في شكلها ومضمونها •

كما ان بادريك كولم في مسرحيته (الارض) - ١٩٠٥ يحاول ايضا ان يعالج الصراع بين الجيل القديم وبين الجيل الجديد ، باسلوب عاطفي اقل شأنا • هنا نجد مورتاغ كوسغار يسكب افكاره على الارض المستصلحة المدجنة ، التي اخضبت بعد عقم ، كما نجد ابنه مات الذي وقع تحت ايحاء حبيبته الين دوراس ، التي تفكر بالمدن النضرة وبصخب الرجال العاملين • اما ماسوف يجده الاثنان فيبقى مجهولا • غير انهما متأهبان على ترك نداء الكروان ، وتحليقات الزقزاق الدائرية ، وثغاء الماشية من اجل عالم متخيل بعيد • انهما يرحلان الى امريكا ، نابذين كوسغار ، وحيدا ، كسير القلب • وفي مسرحيتين اخريين هما (بيت عازف الكمان) - ١٩٠٧ - وهي نسخة منقحة من (الارض المحروثة) - ١٩٠٣ - و (توماس مسكري) - ١٩١٠ - جرب كولم الشيمات الواقعية بادخال شخوص ، تتجاوز ماهو مألوف اعتيادي

ولو بصورة بسيطة بسبب الاعمال التي تشغلها • الشخصية المحورية في المسرحية الاولى ، تتمثل في كون هوريكان ، وهو عازف كمان عجوز وكاتب اغان (بالادية) تعنى به ابنته (مير) لعدة سنوات •

وفجأة يبدأ ذهن الرجل العجوز في التحرك نحو الاحلام مرة اخرى ، نحو سباقات الخيل ، والشرفات العالية وفيما يشير الجماهير ، وفي اخر المطاف حين تدرك مير نهاية حياتهم الهادئة تقدم له كمانه ، وهي على استعداد لان تذهب معه الى ارداغ • ثم ان كون هوريكان يقدم مكانه ، في المسرحية الاخرى ، الى الزمار الاعمى مايلز غورمان وحينما تسمع نغماته يلفظ توماس مسكري انفاسه على فراش فقير ، بعد ان يكون قد قضى حياة قاسية جافة • ان سلسلة المسرحيات الواقعية ، الانكليزية منها والارلندية التي انتجت في بواكير القرن الـ ١٩ ، بدت في وقتها ، وكأنها فتحت الطريق لعالم جديد شجاع في مجال المسرح • اذ كانت في الجو نسمة اثارة اصيلة ، كما كان لتلك الاثارة مايسوغها ولم يستطع المسرح ، لمدى سنين مديدة ، ان يقدم اية مسرحية متميزة ، كـ (الراكبون الى البحر) ومع الاقرار بان معظم المسرحيات ذات التوجسه (المأساوي) التي رفدت المسرح بعطاءاتها ، كانت تفتقر الى الخصائص المأساوية الجوهرية ، فان الكثيرين من المتحمسين اعتقدوا بان من تلك الجهود المبذولة ، يمكن الحصول على نوع جديد من المأساة ، يتلاءم مع الظروف الحديثة • فتدفقت بسرعة ، كتب ومقالات تشي على تلك الولادة الجديدة بالعشرات • ومن هنا ، يمكن في الواقع ان نعد تلك الفترة فترة حماسة ثقافية •

على اية حال ، يصح الان ان نتخذ وجهة نظر اكثر واقعية • ومما لا ريب فيه ان غالزوردي والكتاب المسرحيين الاخرين ، كايرفن وموري انجزوا الكثير من الاعمال ، اذا ما زالت مسرحياتهم تمتلك قيما حقيقية ، ولو انها قيم في

سبيلها الى التضاؤل والضمور • ومن جهة اخرى ، يبدو امران على جانب كبير من الوضوح ، الامر الاول يشير الى الاتجاه العام الذي تبناه الواقعيون الجادون في تلك السنين ، حيث ان ثيمة ذلك الاتجاه (المأساوي) قادتهم بصفة عامة الى ما هو ميلودرامي وعاطفي • وذلك يعني انه كلما كان الدراميون يسعون الى خلق (مأساة) حديثة جديدة ، كان الامر يتطلب منهم ان يناضلوا ضد الشكل الذي تبناه بانفسهم • بيد ان هؤلاء الكتاب نجحوا في تصوير الواقع ، و في جعل شخوصهم تتحدث بتعاير قريبة الصلة بالحياة • اما فرض المشاهد الواقعية المسجلة ، بمفهومها (المأساوي) فلم ينتج منه غير الانطباع المتكلف حتى ان سنج نفسه في (الراكبون الى البحر) لم يستطع ان يوحي لنا بالانطباع المأساوي الا ضمن مجال قصير هو مجال المسرحية • والامر الثاني الذي اصبح واضحا في انجازات هؤلاء المسرحيين ، يتبدى في صياغة شكل واقعي للحوار ، تجاوز الشكل الواقعي الذي اصطفاه الكتاب في السنين المبكرة من هذا القرن • ذلك ان الجمهور الذي لم يستمع الى الحوار الذي تجاوز حوار بنيرو وجونز ، وجد في شخوص ايرفن وهاوتن ، فضيلة الجودة •

ولكن سرعان ما ذبلت الجودة ، وظل الشكل الثري الواقعي متمسكا بالوجود • الا انه اضاع في سنة ١٩٢٠ او نحوها قوته الرئيسية ، من حيث التأثير والاثارة •

وبسبب ذلك ، كلما تقدمت الدراما الواقعية ، اصبحت اقل حدة ، واشد ميلا الى المزج بين الاحداث الكوميديّة والجادة بحيث وضعت الاساس للتناول العام ، الذي يتوسط بين (الكوميديا) و (المأساة) على نحو غير مقرر • وفي وقت متزامن ، حدث تفش عاطفي ، في معالجة الشخوص والامواضع ، بشكل واضح مستديم • ففي (وثيقة طلاق) — ١٩٢١ — استطاعت كليمنس دين ، ببراعتها التقنية وحوارها الحاذق ، ان تنتج دراما

تركز على مشكلة جنون الزوج ، وتأثير ذلك في الزوجة وابنتها ، الا ان معظم مسرحياتها ، بالرغم من تألقها الذي لا شك فيه ، ليس فيها من القوة ما يبقى على الزمن ، كما هي الحال في (الملاحون) - التي كتبت في سنتي ١٩٢٥ - ١٩٢٦ ثم اعيدت كتابتها في الولايات المتحدة سنة ١٩٢٧ - فانها على ما فيها من لمسة عاطفية تتخلل المشاهد ، الا ان اقحام (الفكرة) الثقافية او ما يسمى (مشكلة) يأتي على حساب الفعل الدرامي . حتى الكتاب من اضراب تشارلس مكيفوي وارنست جورج ، الذين ساروا في اثر الواقعيين الذين برزوا في اوائل الثلاثينات ، كانوا يبدوون مثل ذلك الميل . فالاول في مسرحيته (نظيراتها) ١٩٢٣ والثاني في (شارعنا) - ١٩٢٩ - يدرسان الحياة في (ايست ايند لندن) دراسة جيدة ، ومع ذلك فالمسرحيتان مفعمتان بالاهداف العاطفية المدروسة ، التي لم تكن واضحة المعالم بالقياس الى المشاهديين الاوائل مباشرة .

ومن بين الكتاب المسرحيين الذين اختاروا السير على النهج الواقعي يتفرد جون فان دروتن الذي نال شهرة عريضة في العشرينات والثلاثينات . فمسرحية (وودلي الصغير) - ١٩٢٨ - امسكت بزمام لندن على وجه غاصف ، وهنا ينبغي لنا ان نتفق ان التقريظ النقدي والشعبية الشاملة ، اللتين حظيت بهما كانتا مسوغتين تماما . فالمسرحية مخططة تخطيطا حسنا ، والتشخيص واضح ودقيق ، والالوضاع ناضرة ، والحوار مكتوب بأسلوب طبيعي سهل . ان عمل فان دروتن ، عمل ، فيه حماسة وبراعة واحساس مسرحي دقيق ، ومع ذلك لا بد من الاعتراف بان توجهه كان يميل الى النظر الى وراء لا الى امام . واحيانا ، كما في مسرحية (التحول) - ١٩٢٨ - ثمة قدرة على عرض اوضاع عاطفية ذات تأثير درامي ، كما هو الامر في (جدار لندن) - ١٩٣١ - حيث يعالج الاسلوب الطبيعي معالجة بارعة متكاملة . ومع ذلك ، فان قلة من هذه المسرحيات ابتداء من مسرحية (عودة الجندي) لرييكا وست - ١٩٢٨ - وانتهاء بـ (الصديق القديم) - ١٩٤٠ - لا تمتلك ، على ما يبدو ، مشابهة لاية حياة تتجاوز

الانتاجات الاصلية • فطريقة التناول في (جدار لندن) طريقة تتميز بالميوعة العاطفية • وكذلك الشخص في مسرحية (جوليت ماثلة دائماً) — ١٩٣١ — شخص نمطية ، لاتستطيع الا ان تثثر • في حين ان مسرحية (احدهم يعلم) — ١٩٣٢ — ليست سوى مسرحية سايكولوجية ، ذات اثارة • ولا يقل ر • سى • شيريف براعة في هذا الشأن ، بالرغم مما احرزه من صنوف النجاح ، ذلك ان خصائصه الباقية على الزمن ، منتقية الوجود • انه ربما كان يبدو ، في حين من الاحيان قوي الوقع ، شجاعا ، الا انه الان ، لايحظى بغير اثارة من الميوعة العاطفية • وفي ذات مرة ، كاد النقاد يجمعون على ان (نهاية الرحلة) — ١٩٢٨ — هي طرفة القرن ، غير انه لم تمض عشرون سنة ، حتى اصبحت لاتعدو غير ذكرى من ذكريات الماضي ، التي وقف حيالها الكتاب الشبان موقفا مناوئاً عنيفاً • وعلى هذه الشاكلة جرت الامور في المسرحية الحربية (البطل الفاتح) لالن مونكهاوس — التي كتبت سنة ١٩٢٣ ومثلت سنة ١٩٢٤ — وفي مسرحيته (الدم الاول) — ١٩٢٥ — التي تناولت الصراع بين ارباب الصناعة والعمال ، نحس بمدى الصعوبة التي كان الكتاب في تلك السنين يواجهونها ، في تجاوز ماحققه اسلافهم في مجال هذا الاسلوب الدرامي الخاص • ففي المسرحية الاولى تبدو شخص مونكهاوس مشاركة اثارة حيوية ، كما ان مفهومه العام جريء التصور ومع ذلك ، فلو اعيد تمثيل المسرحية اليوم ، لظهر التكلف واضحاً في العديد من مشاهداتها • ان (الدم الاول) جريئة التخطيط ، الا ان التجاور بين سواد (الناس) الذين يمثلهم جاك لايفسي وتوم ايدن ، وبين (السادة) الذين يمثلهم السير صموئيل ستوت ، يبدو لنا مجرد محاكاة لاوضاع مسرحية (الصراع) بينما وفاة فيليس في الخاتمة تذكرنا بموت نورا برصاصة طائشة في نهاية مسرحية (زواج مختلط) • وفي حين استطاع غالزوردي وايرثن التخلص من الميوعة العاطفية لانهما تصورا الاوضاع المسرحية لأول مرة ، فان هذه الاوضاع قد تلونت بصبغة ذلك المزاج ، في مسرحية مونكهاوس •

ثم تتالت المسرحيات ، الواحدة تلو الأخرى ، على هذا النهج ، عندما عرضت في العشرينات والثلاثينات ، بحيث حاز العديد منها على التثمين والتقدير ، ولكن قلة منها كانت من القوة لأن تهيمن على انتباهنا في وقت متأخر • ومنها مسرحية ت • ب • تريقليان (الملاك الأسود) - ١٩٢٨ - التي تميزت ببعض المشاهد المؤثرة • غير أن خطتها العامة توحى بالتكلف الذهني • فهي مقدمتها تعرض لنا كيتي ، وهي تقضي ليلتها مع هيلاري ترينت ، فيما تتعهد أن تبقى وفية له ، أبد الدهر • وبعد مرور عدة سنين ، نجد كيتي ، في وضع آخر، لأنها تعتقد أن هيلاري قد طواه الموت ، ومع تعلقها بذكره فإنها تكتشف أن في إمكانها لأن تمحض وفاءها الجديد لجيرالد شانون • وفي هذه اللحظة ، يعود هيلاري إلى الظهور من جديد ، وقد أصابها العمى ، فيخليها من قسمها بشهامة ونبيل • وعلى شكل مقارب تبدو مسرحية (أحيانا وحتى الآن) - ١٩٣٣ - ل • د • ديليو تشيثام ستروود ، التي تقتفي حياة فتاة من ١٩١٥ إلى ١٩٣٢ • ابنة أب جندي قتل أثناء الحرب • وفي مسرحية أخرى أكثر تميزا ، ربما لأنها تتناول الرجال ، تبدو مسرحية (أسرى الحرب) - ١٩٢٥ - لجي • ر • اكلي ، بما فيها من انضباط جيد ، مهمة بأن يظهر التركيز على الشخصية بدلا عن التركيز على الفعل من حيث الاهتمام • أما موردونت شيرب فقد اتخذ سبيلا مماثلا بعض الشيء في مسرحيته السايكولوجية (الأساءة) - ١٩٢٥ - وكذلك في مسرحيته (شجرة الكليل الغار الأخضر) - ١٩٣٣ - التي تتناول العلاقات الجنسية الشاذة • وهذا ما فعله ادورد بيرسي الذي كتب مسرحيته باللهجة المحلية المؤثرة تحت عنوان (لو تحدثت الجدران) - ١٩٢٢ - أما هالكوت غلوثر في (الدرة الثانية) - ١٩٢٣ - و (هاوي الله) - ١٩٢٨ - فإنه كان يسعى لاضفاء تعقيد اشد على الشكل الواقعي • في حين أن العواطف المشحونة والمائعة تستغل استغلالا مقصودا من قبل ه • م • في (سينارا) - التي كتبت بالتعاون مع ر • غور براون - كما في (شيوخ

وعجائز في البيت) — ١٩٣٣ — ولجيرترود جيننكز مسرحية تحت عنوان
(شؤون عائلية) — ١٩٣٤ — تنحو المنحى نفسه ، هذا فضلا عن (زعفران
الخریف) — ١٩٣١ — لـ س . ل . انطوني ومسرحيته (دودي سمث) وكذلك
الحال مع مسرحيته (عزيزي الاخطبوط) — ١٩٣٨ — وقد شاطر هؤلاء الكتاب
المسرحيين كتاب عديدون كهرمون اولد بمسرحيته (الكوميدي الخفيف)
— ١٩٢٨ — ، وايمي وفيليب ستيوارت بمسرحيتهما (ارجوحة القط)
— ١٩٢٦ — و (كلارا غبنك) — ١٩٢٨ — واي . م . ديلا فيلد بمسرحية
(لكي نرى انفسنا) — ١٩٣٠ .

واذا كان هذا المزاج المائع مهيمنا على الكثير من هذه المسرحيات، ففي مسرحيات
اخرى يبدو الاتجاه ميالا الى الميلودراما ، ذلك ان الكتاب الواقعيين ، كما
رأينا ، في اندفاعهم نحو اصفاء اهمية درامية على ثيماتهم الجافة ، مضطرون
الى استغلال الامور العاطفية . فمسرحية (حب الصدقة) — ١٩٣٥ — لولتر
غرينوود ورونالد غاو تفصح عن مثل هذه الميزة . وهذا امر واضح في
مسرحيات اميلين وليمز كـ (لا بد ليل ان يحل) — ١٩٣٥ — و (الذرة
الخضراء) — ١٩٣٨ — و (نجمة الصباح) — و (راحة الكاهن الدرويدي)
— ١٩٤٣ — . و (ريح السماء) — ١٩٤٥ — . ان الاحداث الميلودرامية تتراكم
الواحدة تلو الاخرى لدى دبليو . س . موم ، في مسرحيته (خدمات
مقدمة) — ١٩٣٢ — وهذه الميزة نجدها مقحمة في (جويتر يضحك) لـ
أ . جي كرونن — ١٩٤٠ — وفي اعمال كيث وتتر كـ (فئران النروج) —
١٩٣٣ — و (الساعة الساطعة) — ١٩٣٤ — و (الموسيقى القديمة) — ١٩٣٧ — .

ومن حين الى حين نواجه مسرحيات توحى بمحاولات ، القصد منها
استخلاص بعض المناقب الطريفة من الشكل الواقعي ، غير انه يصعب علينا
التعرف على المؤثرات المثيرة التي تنبىء عن التحول في هذا الاتجاه . فـ س .
ك . مونرو يجرب في مسرحية (الشائعة) — ١٩٢٢ — نوعا من التقنية السينمائية ،

دون ان يحقق نجاحا يتجاوز النجاح الوقتي • اما دودي سمث في (شجرة الصوفان) — ١٩٣٤ — فهي تسعى في اكتشافها شؤون الحب ، في فندق كاليدونيا الجديد ، في المرتفعات الاسكوتلندية ، لاغناء المحتوى النفسي للدراما الواقعية ، دون ان تستطيع ان تحقق تأثيرا عميقا في المجال المسرحي • ومع ان فقدان رونالد ماكنزي المبكر ، قد سلب المسرح من موهبة واعدة رفيعة ، فان المسرحيات التي خلفها لاتكاد تسوغ الثناء الرفيع الذي اثال عليها • ف (الكراسي الموسيقية) — ١٩٣١ — التي جعلت من بولندا المعاصرة منطلقا لها ، بما فيها من دقائق التحليلات ، معنية بالصراع بين الفنان اللااخلاقي وبين الانسان الواقعي ، المتمثل في المواطن الامريكي صموئيل باغيت • يرينا المؤلف ، شأنه شأن العديد من زملائه انه يستند الى العنصر الكاريكاتيري ، وسط بيئة واقعية مفروضة • ذلك ان المسرحية تستند الى التزامن والحيل الميلودرامية اللذين يصدران من الانطباع الذي ولدته مسرحية (ميتلاندز) — ١٩٣٤ — •

٣ — المسرحية الكوميدية ، والفنطازية ، والتاريخية

من حسن الحظ ان امثال هذه الاختبارات في المسرحية الواقعية الاكثر جدية ، قد واكبتها في تلك العقود من الزمن اختبارات حية في مجال الكوميديا في الواقع ، ان تلك الفترة لم تشهد بعثا لكوميديا السلوك حسب بل ابداعا لاساليب كوميدية معينة تمتاز عن المسرحيات المألوفة في السابق ، أي انها كانت تجديدات حقيقية •

ومما لا ريب فيه ان الكاتب الدرامي الذي شمع كالتمثال الضخم ، على نحو خشن مغلوط في عالم المسرح منذ اواخر القرن التاسع عشر الى سنة ١٩٤٠ وما بعدها هو جورج برنارد شو • حقا ان شو بدأ عمله الفني كأحد المؤلفين لابس ، وداعية من دعاة الواقعية ، وواضعي اسس مسرحية الافكار • ف (بيوت الارامل) — ١٨٩٢ — كانت هجوما موجها ضد

شور اكواخ الفقراء ، كما كانت (حرفة السيدة وارن) — ١٨٩٨ — تستهدفه
تعرية البغاء • ففي هاتين المسرحيتين والمسرحيات التي عني بها الكاتب ، جرى
استخدام خشبة المسرح كمنصة للدعاية الاجتماعية • ومع ذلك ، فانه ، منذ
بداية عمله الفني ، حين كان متأثرا بالكتاب الواقعيين في القارة ، شغل نفسه
دائما بكتابة مشاهد لا تختلف عن معظم المسرحيات التي سبق لنا رصدها
حسب ، بل انها تعارضها اشد ماتكون المعارضة •

اما خصائص شو ، على ما وصفها احد النقاد مؤخرا ، فهي خصائص
(اوغسطية وانكلو — ارلندية) وهذا التعريف يشير الى ادراك الناقد للسوقف
المتميز الذي احتله شو في المسرح في عهده • ان مصطلح (اوغسطي) يذكرنا
مع ما قيل في اعماله ، بخروجه على شرعة الواقعية الطبيعية التي كان يتبعها
بمهابة معظم زملائه من الكتاب الجادين • ان حوار له لا يعيد نبرات وايقاعات
ومفردات اللغة الاعتيادية ، انه اداة صعبة ، تتماثل اقرب ما يكون التماثل
مع لغة سوفت الحادة المصقولة ، ولغة كتاب النثر الاخرين في زمنه • ان
اختياراً لصيفاً بجملة سيرينا كيف اختار كلماته ، بأصواتها ومعانيها التي صممت
لتجعل مفاهيمه واضحة مفهومة ، والاهم من ذلك لتجعل حوار له ذا تأثير درامي
وعلى الشاكلة نفسها ، فان مصطلح (انكلو — ارلندي) يمكن ان يؤخذ بنظر
الاعتبار على انه ثمة خصائص في مسرحياته ، قد تكون متناقضة أحياناً ،
ولكنها تضفي عليها قوة تتجاوز ما كان يستهدفه كتاب المسرح الواقعيون
المألوفون •

ان هذا الامر يقتضينا تعليقا اضافيا • ذلك ان افضل دراسة لشو تتمثل في
ان تتصوره لا كاتباً واحداً بل ثلاثة كتاب يعملون بالتعاون • احد هؤلاء
الكتاب يمكن اعتباره داعياً اجتماعياً ، رجلاً يريد ان يجعل كل مسرحية من
مسرحياته اختياراً محكماً واضحاً لمشكلة ما ، تؤدي الى نتيجة مدروسة

بِغْنَايَةٍ • والثاني يمكن وصفه بأنه رجل أفكار يستمد مسرته من التأمل في الأفكار بحد ذاتها ، ولكن بمعنى آخر ، انه الكاتب المبدع الذي يتأمل في الشخصيات الانسانية ، اذ انه يملك من القوة والرغبة مايمكنه من التعبير المؤثر عن الأفكار ، كما هي بالقياس الى الكاتب الدرامي المؤلف الذي يستطيع وضع الاشخاص المنشودين على خشبة المسرح وهذا الرجل هو — في الواقع الرجل الذي صورته شو في مسرحيته (اوبري الصادق اكثر مما ينبغي للصالح) — ١٩٣٢ — اما الرجل الثالث فيستطاع وصفه بأنه مخلوق شيطاني يزيد ويعربد ، بحسه الفكاهي الذي يسعى ان يعبر عنه بتعابير درامية • ومن اندماج عملية الرجال الثلاثة تنبثق كوميديات شو • اما اذا قصرنا انفسنا على ان نرصده باعتباره كاتباً مسرحياً يعني بالأفكار بالمعنى الضيق من الكلمة ، فانا سنسيء الى جوهر ماقدمه من اعمال ، اما اذا اعترضنا ان شخصه الدرامية شخص ليس لها نصيب من الحياة ، فان ذلك يعني اننا نغمض اعيننا تجاه إحدى مناقبه الرئيسية ، أي تجاه قدرته على جعل الأفكار حية ، نابضة بالحركة ، في اذا تشددنا على عرضه الفكاهي حسب ، نكون قد تجاهلنا خصائص عمله الدرامية العميقة •

وفيما يختص بالأفكار الاجتماعية ، فان ميزة شو واضحة كل الوضوح في اجتذابها لمعظم الاهتمام ، اذ ان ذهنه المتوثب بانعطافاته والتواءاته يجيب اجابة اصيلة عن كل سؤال من اسئلته • من الطبيعي انه ينبغي لنا ان نعترف ان البعض من اجوبته ، لا طائل تحتها ، فالمال الذي تركه في وصيته ، لاصلاح الابجدية يتشابه مع نهايات مسرحياته الاقل شأننا ومع ذلك ، فأصالة تناوله ، تعني ان مسرحياته الفكرية ، على الاقل تسعى الى ماهو غريب ، غير متوقع • ولو ان كاتباً درامياً آخر كتب على نسق ثيمة (بيوت الارامل) من حيث الاعتناء بقساوة الاقطاعيين وجشعهم ، لجعلنا نكتب اشد ما يكون الاكتئاب ، بسبب المشاهد الواقعية المسجلة في الاحياء الفقيرة • الا ، ان شو يقصي الاقطاعيين

ويسلط أضواء مشعة على الفعل ، تتميز بمشاهد المرح الكثيرة • ولو ان
دراميا غيره سار على منوال ثيمة (حرفة السيدة وارن) لحملنا كثيرا من
المشاعر المشجية والميوعة العاطفية الا ان شو يعلن بانسراح ان الميوعة نفسها
تكمُن في اساس الشر بأسره • ففي (الاسلحة والرجل) — ١٨٩٤ — يصبح
جندي (الشوكولاته) هو البطل • وفي (كانديدا) — ١٨٩٥ — تختار البطلة
ان تظل مع رجل ضعيف ، لامع الشاعر الشاب الرياضي المخنث أي مع
الواعظ ذي الفكر الضعيف المتحمس اما نابليون في (رجل القدر) — ١٨٩٧ —
فانه يظهر لنا ضابطا اعتياديا سهل ان تأسره عينان جريئتان • اما كليو باترا
في (قيصر وكليو باترا) — ١٨٩٩ — ، فهي فتاة كالقطة الصغيرة ، التي
تضطهدها امرأة عجوز ، بينما القيصر ليس سوى سيد من السادة المرتبكين •
بينما تظهر المرأة صيادة رجال في مسرحية (الانسان والانسان المتفوق) —
١٩٠٣ — ويظهر دون جوان تانر ضحيته المسكينة في هذه المسرحية الاخيرة
التي تعد من افضل مسرحيات شو ، قد تتوقع ان يكون اوكتافوس الرجل
الماجد المحترم ، ذا الذهنية الشاعرية موضع خيار البطلة غير ان انحياز البطلة
ينصب على المفكر الحر الثوري الذي ينال صدارة الامتياز ، على الرغم من
جميع اعتراضاته :

اوكتافوس : لا استطيع ان اكتب بدون الهام ، ولا استطيع احد ان يقدم لي
ذلك غير آن •

تانس : حسنا ، اليس من الافضل لك ، ان تنال ذلك الالهام منها ، على
مسافة مأمونة ؟ فبتراارك لم ير نصف لورا ، وكذلك دانتسي
بالنسبة الى بياتريس ، كما ترى آن الان • ومع ذلك كتب شعرا
من الطراز الرفيع ، حسب ما قيل لي • انهما لم يعرضا قط حبها
لاختبار الالفة المنزلية • الا ان شعرهما يواكبهما الى قبريهما •
انك بعد اسبوع مع ماري آن ، لن تجد الهاما لديها ، كما لن
تجد ذلك في طبق من الفطائر •

اوكتافيوس : تتصور اني ساضجر منها !

تأنـسـر : ابدا ، انك لن تضجر من الفطائر • غير انك لن تجد الهاما فيها •
وكذلك في آن ، حتى تبطل ان تكون حلم شاعر ، وانك لن تجد
ذلك حين تصبح زوجتك كاية زوجة • ستكون مضطرا لان تحلم
بامرأة اخرى ، وعندها سيحدث الشجار تلو الشجار •

اوكتافيوس : جاك ، لاجدوى من هذا الكلام • انك لاتفهم ، فانت لم تقع
اسيرا للحب قط •

تأنـسـر : انا ! انا لم اخرج من نطاق الحب قط • لماذا ، لاني احب
حتى آن • ولكني لست عبدا للحب ولا مخدوعا به • اذهب الى
النحلة ، ايها الشاعر ، وتأمل وسائل عملها ، وكن حكيما •
بحق السماء ، ثاقي ، لو ان النساء يستطعن ، ان يدبرن
امورهن بدون عملنا ، ولو نحن لاثؤمن خبر اطفالهن ، لقتلنا
كما يقتل العنكبوت صاحبه ، او زمر النحل اليعسوب • انهن
على حق ، لو اننا لانجيد عملا غير الحب •

وفي النهاية يستسلم تانر • لان آن تتزوج منه • بينما يعترض بمهابة
انه ليس انسانا سعيدا • ثم ان تانر وستريكر ، يقعان بايدي بعض الشقاة،
في طريقهما بين شعاب الجبال ، حين نستمع ، في المساء ، الى قوافي ميندوزا ،
العابثة :

اواه ، لو كنت لويزا ، زوجة ميندوزا ،

لويزا ميندوزا ، لويزا ميندوزا ،

مااسعد حياة لويزا ميندوزا ،

مابعد الالم عن حب ميندوزا للويزا !

هنا يأخذ النوم بتلاييننا ، فنحلم بمكان حيث «لا سماء ، لا قمر ، لا ضوء ، لا صوت ، لازم ، لافضاء ، بل فراغ شامل» • نحن في الجحيم نتناول اطراف الحديث مع دون جوان (الذي يشبه شبها غريبا) جاك تانر ، في حضرة التمثال الذي تسبب في موته وموت الشيطان • ان دون جوان يمثل تجسيدا للفلسفة العقلية ، حيث يسود العقل : ومن هنا يتوضح لماذا يكون العقل شيئا غير مرغوب فيه على النطاق الشعبي • اما بالقياس الى الحياة ، فان العقل ضروري ، لان الانسان بدونها ينحدر الى الموت متعثرا باغلاطه • وكما ان الحياة بمضي عصور النضال ، طورت العين ، العضو المدهش ، كذلك ، فان الاجهزة الحية ، استطاعت ان ترى طريقها ، وان ترى مايعينها وما يهددها ، وهكذا تجنبت الاف المخاطر ، التي كانت تقضي عليها ، انها اليوم تطور بصيرة العقل ، التي لا ترى العالم المشخص حسب ، بل هدف الحياة ، وبذلك تساعد الفرد على العمل باتجاه ذلك الهدف ، بدلا من تضليله وتعويقه بوضع اهداف شخصية قصيرة النظر ، في الوقت الراهن • وكما هي الحال ، فالانسان السعيد ، الجدير بالاحترام الشامل ، في صراع المصالح والاهام ، هو الانسان الذي يعنى بالفلسفة : انه الذي يسعى ، من خلال التأمل ، لان يكتشف ارادة العالم الباطنية ، وان يكتشف الوسائل التي تحقق تلك الارادة وان يسعى من خلال الفعل ، الى الوصول الى تلك الوسائل التي سبق اكتشافها • وفي المجال الجبار ، المجال الدرامي باسره ، الذي اختطه شو ، منطلقا وهدفا ، كان هذا التفرد وهذه الحدة مستمرين بدون تقاعس او تباطؤ • الامر الذي كان في خلفية تحول البناء الميلودرامي في (تابع الشيطان) — ١٨٩٧ — كما يبدو متألقا في الصراع بين الدين والمادية في (ميجور بربارا) — ١٩٠٥ — وفي المسائل المتعلقة بالطب في (معضلة الطبيب) — ١٩٠٦ — وفي حشد القضايا الاستثنائية المتنوعة التي قدمت لنا مسرحيات (الزواج) — ١٩٠٨ — و (اندروكلس والاسد) — ١٩١٣ — و (بيجماليون) — ١٩١٣ —

و (العودة الى متوشالغ) - ١٩١٩ - ١٩٢٠ و (القديسة جان دارك) - ١٩٢٣ -
حتى نصل الى المسرحيات الغريبة في سنوات شو الاخيرة .

ان ادراكنا واستيعابنا لـ (الافكار) المقدمة في هذه المسرحيات ينبغي
لهما الا تجعلانا تتجاهل الخصائص الاخرى التي اضفت طبيعتها الخاصة على
اختبارات شو المسرحية . من السهل القول : ان شو ليس شارحا عميق
الغور للشخصية الانسانية ، حتى بوجود كانديدا والقديسة جان دارك ، حيث
يقترّب كثيرا من تقديم شخوص مسرحية ذات حرارة حية ، ذلك ان الكثيرين
من الكتاب الدراميين الاقل منه شأنًا ، قد يزوه بهذا الشأن . لاول وهلة
يبدو هذا الامر وكأنه يشير الى افتقار هذا الكاتب المسرحي الى البراعة
الرئيسية التي هو بحاجة اليها ، غير اننا يجب ان ندرك ماقدمه شو الى المسرح
من رفد جديد كل الجدة ، وبعمله ذاك ، تمكن من الاستعاضة عن التشخيص
الانساني الفعال في اعماله . ان قوة الكاتب الدرامي ، في اعلى مستوى لها
تتمثل في قدرته على الاحتفاظ بسطوته على العالم الدرامي برمته ، فضلا
عن تمكنه من التسلل الى شخوصه المتفردة ، وجعلها قادرة على التعبير عن
ذواتها بكلمات ، بحيث ان امثال هذه الشخوص ، في الحياة الواقعية ،
تجد انفسها عاجزة عن ذلك التعبير . ولنضرب لذلك مثلا جاذبية مسرحيات
شكسبير الحاضرة دوما ، والتي تصدر ، الى حد كبير ، من قدرته على جعل
جميع الشخوص ، الذين وضعهم على الخشبة ، يؤدون ادوارهم بكفاءة ،
وليس مجرد الابطال الذين تناولهم . فحين يتكلم عطيل ، يندمج الكاتب
والشخصية المعنية في شخصية واحدة ، وهذه الحال تنطبق كذلك على الكاتب
والشخصية المعنية ، عندما يتكلم اياغو . اما ماامتلكه شو ، فيتمثل في
استطاعته على جعل افكاره ووجهات نظره متطابقة على نحو مماثل ، وقد ادرك
بذاته هذه الميزة التي تجد لها تعبيرا جليا ، في الكلمات التي وضعها على
لسان اوبري ، الشخصية التي ينبغي ان تعد بالتوكيد ، وان جزئيا على الاقل

صورة ذاتية ، يقول هذا الرجل ، في هذا الصدد : (انني واعظ مولدا ،
ولست محاميا يدافع عن قضية) :

(ان نظرية الاجراءات القانونية تعني مجابهة بين انسانين كذابين ، وجها
لوجه ، كي تظهر الحقيقة • هذا الامر لا يلائمني ، فانا اكره كثيرا ان اقابل
بنقيضي • ان المكان الوحيد الذي يكون فيه الانسان متخلصا من التناقض
هو المنبر • انا ابغض الجدل ، لانه غير لائق ، وهو يشوه رسالة الواعظ •
ثم ان القانون يعنى عناية شديدة بالوقائع الخشنة ، بينما لا يولي القضايا
الروحية الا باهتمام ضئيل • انا لا اهتم الا بالامور الروحية ، فهي وحدها
التي تستدعي موهبتي لتفعل فعلها ••• ان موهبتي مقدسة : ذلك انها غير
محددة بقناعاتي الشخصية • ان موهبة الصفاء والفصاحة والاستبصار هي
احدى المواهب الثمينة التي يتمتع بها المعلم ، عندما يريد ان يوضح شيئا ما • انا
استطيع ان اوضح كل شيء لكل انسان • وهذا ما احب فعله • اشعر ان علي
ان افعل ذلك ان كانت التعاليم جميلة ودقيقة وموضوعة مع بعضها بعضا
بصورة متقنة • قد اشعر غريزيا ان تلك التعاليم تعاليم خرقاء متعفنة • ومع
ذلك ، لو استطعت ان استخلص منها تأثيرا دراميا محركا ، بالقائي موعظة
رائعة حقا حولها ، لاسررتي موهبتي واضطرتني الى ان ابهر معها) •

واذا ما طبقنا هذا الطرح على مسرحيات شو ، لوجدنا اين مصدر قوته
الفريدة • واذا ما تكلم احد الشخصوس ، فان الفكرة التي تكمن في دخيلته
وليست في طبيعته ، هي التي تمسك بزمام خيال الكاتب الدرامي ، لانه
هو الذي يضفي على الشخصية المعنية موهبة الاستبصار • وحين يتحدث
شخص آخر ، فان شو يقدم له (موهبة التوضيح) والاستبصار والاحساس
بالاقتناع • هذا يعني ان في مسرحياته العظيمة يشخص امران معا ، قد يتناقضان
احيانا ويتمثلان في فكرة شو المحورية والافكار التي تعبر عنها الشخصوس
المختلفة ، في مجال الدراما ، بقناعة وحماسة • ففي (اندروكلس والاسد)

تتضافر (افكار) الرجولة المسيحية والوداعة المسيحية والوثنية المثقفة ، لتجد لها تعبيراً متكاملًا • فبينما فيروفيوس واندروكلس والامبراطور يتحاورون نشعر ان المفاهيم الثقافية التي يضيفها المؤلف على الشخصيات جميعا تتعادل من حيث قوة اقناعها • وعلى الشاكلة نفسها ، فان (افكار) الشخصيات المختلفة ، تعرض في (القديسة جان دارك) بقوة حية ، حتى اننا لو رصدنا كلا على انفراد ، لتبين لنا انه جدير بالثمين والتقويم • وبسبب ذلك يظهر احيانا في مسرحياته نوع من الازدواجية التي نجدها بارزة في الترابط بين تلك المسرحيات ومقدماتها • وبصفته دراميا موهوبا يمثل هذه القوة التي يسميها اوبري (وعظا) يجد شو نفسه ، حين ينتج مسرحية ما ، في مأزق ، اذ ان الانطباع الاخير لتلك المسرحية لا تتفق تمام الاتفاق مع (الفكرة) المحورية التي انطلق منها ، وتبعاً لذلك فان المقدمة لاتتخذ شكل خلفية دراسية لمادة الدراما ومفاهيمها ، بل شكل اعلان عن الفكرة المحورية التي تضيع في الفعل الدرامي • اننا نجد توسيعاً لهذا الامر في الخاتمة المعروفة لمسرحية (القديسة جان دارك) فهي ليست جزءاً لا يتجزأ من المسرحية بل اضافة اليها ، القصد منها التوكيد على (فكرة) قد تبدو متعارضة مع الانطباع الذي استحدثته الفعل الدرامي ، والخاصية الرئيسية الثالثة ، في مسرحيات شو تتألف من الحس الفكاهي • ففي المسرح سبق ان تطورت انواع عديدة من الكوميديات ابتداء من المسرحيات الهزلية ومرورا بعروض مسرحيات الطبائع (الفكاهية) والهجائية الساخرة والظرفية الطافحة ، وكل هذه العناصر موجودة ومتضمنة بالتوكيد ، في اسلوب شو • ولكن من غير الممكن عمليا لاي مؤلف درامي قبله ان تميز بطريقة تناوله اساسا بالاستناد الى المسرة المنبعثة مما هو مضحك بحد ذاته • والحس الفكاهي هذا يتألف باستمرار في مشاهد المسرحية ، ليشهد انه ، مهما يكن من امر ، ومهما يرد شو ان يبدو مفكرا ، عن طريق دراسة الاقتصاد وعلم الاجتماع ، فهو يظل دائما كاتباً درامياً ، في الاساس •

قد يكون ثمة مسوغ لراصدي فكر شو وفلسفته ، الا ان شهرته لا يمكن ان تستند الى الفلسفة • ان تلك الشهرة ، بالتوكيد ، تعتمد على ادراكه لمناقبة الدرامية بأسلوب ثره الحاد ، وبراعته الفريدة في جعل افكاره تتبخر على الخشبة كأنها شخوص حية ، وتعهد له ضرب من الكوميديا التي تميز بها شخصيا •

ومنذ نهاية القرن التاسع عشر ، وعبر العقود الاولى من القرن العشرين لازم شو الانكلو - ارلندي جاره القريب وصديقه السير جيمس باري الانكلو - اسكوتلندي ، ومع اختلافهما اختلافا تاما في المزاج ، ووجهة النظر نحو الحياة ، وفي الاسلوب الابداعي ، فانهما كانا متفقين في ناحية معينة • كان شو بصفته كاتباً درامياً على غير وفاق مع المذهب الواقعي في الاساس • انه ولاشك ينكر ذلك بشدة ، الا ان مسرحياته تبرهن بوضوح على صدق هذا الطرح ، فمعظم اعماله المتميزة ، تلك التي نشعر بانها يتحرك فيها يسروا طمئنان ، موضوعة في اجواء فنطازية وتاريخية ففي مسرحياته (تابع الشيطان) و (الاسلحة والرجل) و (قيصر وكليو باترا) و (القديسة جان دارك) و (العودة الى متوشالغ) و (في ايام الملك تشارلس الذهبية) و (اوبري الصادق اكثر مما ينبغي للصلاح) - وحتى في مسرحياته ذوات الخلفيات المعاصرة ، شخوصه محاطة باجواء وبيئات رمزية غير حقيقية • اما (بيت القلب الكبير) - ١٩١٩ - فهي ليست متفردة بين مسرحياته باي وجه من الواجه • وعلى نحو متماثل ، فان باري لا يجد عالمه المثالي الا في المحيط الفنتازي • ان كثرة اعماله قد تبدو مقحمة على محيط واقعي على ما يظهر ، الا ان المؤلف يسعى لانتهاز اية امكانية للعثور على طريق للنجاة • وباستثناء هذا الامر ، يتقاسم الرجلان ، الى حد ما ، احساسا كوميديا مشتركا • ان اندفاعات شو الفكاهية الفوارة ، ذوات النكهة الفكاهية ، تعد صبيانية ، مراهقة اذا قيست باندفاعات باري الاكثر نضجا ، والارق غرابة • لكن الفكاهة والغرابة

في اعمق مساربهما ، تظلان ذواتي جذور مشتركة • ان المرء يشعر ان هذين
الكاتبين يجدان المتعة والمسرة في غرائب الحياة •

مما لاشك فيه ، ان الميوعة العاطفية التي تتميز بها اعمال باري قد تكون
حاجزا يفصل بين الكاتبين • وهنا ايضا ينبغي ان نكون حذرين قبل ان نتوصل
بسرعة الى نتائج محددة • كان شو في مسرحياته ، يسخر من المواقف
العاطفية المائعة ، ويهاجمها بشدة ، الا ان تلك العاطفية التي كان يستقنها كانت
هي الموقف المستنسخ ، اللاواعي ، التي كثيرا ماتدخلت ومازالت تتدخل في
المسرحيات الواقعية • اما عاطفية باري ، فكانت من طراز اخر مختلف كل
الاختلاف ، لانها كانت واعية مقصودة ، لانها موقف جرى الانهماك فيه
لا لكونها تخلصا لزبدة ما في الحياة من جوانب مظلمة ، وانما تأني ذلك من
تأمل حزين تناول حماقات الانسان واخطاه • قد يصح ان نسمي هذا الموقف
موقفا هرويا ، ان شئنا ، ولكنه لم يكن ، على التوكيد شيئا هشا ، ذلك انه
في الواقع احدى نتائج حساسية باري الحزينة •

طبيعي ان نعد (بيتر بان) — ١٩٠٤ — من افضل مسرحيات باري ، الا
ان اهتمامنا هنا ، ربما يدفعنا الى التركيز على مسرحياته الاخرى • فـ
(كرتشتن المثير للاعجاب) — ١٩٠٢ — تفصح عن اسلوبه خير افصاح • هنا
يتناول الكاتب المسرحي اسرة ارسقراطية اعتيادية ، يمثل فيها اللورد لوم
رمز (العائلة) ويمثل فيها كرتشتن كبير الخدم ، المعصوم من الاثام ، رمز
(خدم القاعات الكبيرة) • لتصور ، كما يقول باري هؤلاء الرجال ، وقد
عزلوا في جزيرة جرداء ، فماذا سيحدث لهم ؟ سيثبت اللورد لوم واقرباؤه
الارستقراطيون انهم عاجزون تماما عن التكيف بالوضعية الجديدة • اما
كرتشتن وحده ، فهو الذي يمتلك حضورا ملائما ، وسرعة بديهة ذهنية مناسبة ،
فضلا عن روح الابتكار • انه هو الذي يعنى بنار المعسكر ، وهو الذي
يبنى الملاذ ، ويبحث عن الطعام ثم يعثر عليه • وبعمله ذاك يصبح رجلا

أرستقراطيا فيضطر الآخرون الى تقبل رياسته ، حتى يتحول هذا التقبل الى موقف الطاعة الخائعة • وتمضي سنتان على بقائهم هناك ، وبينما كرتشتن ، على وشك التفضل بان يضع يده الملكية على عاتق الليدي ماري ، تصل سفينة انقاذ • وفي لندن ، يعود اللورد لوم ، الى تبوء مركزه القديم ، على نحو طبيعي ، في حين يصبح كرتشتن نموذجا لكبير الخدم مرة اخرى • ان هذا الانقلاب السار وهذا التصور الغريب يضعان الاساس لمسرحية (عزيزي بروتس) - ١٩١٧ - • هنا يقدم المؤلف لنا اناسا ناقلين ، يشعر كل منهم انه سيصبح سعيدا ، لو تغيرت الظروف • اما باري فيقدم لهم ما يحقق رغائبهم ذلك ، على ما يهمس المؤلف ، ان الشخصية هي التي تحقق مصيرها •

مما لا ريب فيه ، اننا نستطيع ان نجزم ان المبالغة في العاطفية هي السمة الغالبة على اعمال باري بحيث نميل الى الابتسام والسخرية عند اقحام العنصر الفوطيبي على مسرحية (ماري روز) - ١٩١٦ - وهذا الامر ينطبق كذلك على (قلبة لسندريلا) - ١٩١٦ - و (المهرج) - ١٩٠٥ - ولكننا لا نستطيع الا ان نعترف بان الكاتب رقد المسرح بمميزات شخصية غريبة • فرقة (الشارع الممتاز) - ١٩٠٢ - والابتسام الهادئة في (ما تعرفه كل امرأة) - ١٩٠٨ - والسخرية اللطيفة في (أليس الجالسة جوار النار) - ١٩٠٥ - قد تبدو كلها ضعيفة ، الا انها تدمج بالحجج والبيانات كل محاولة للابتسام او الضحك او الهزء من اسهاماته الدرامية ، وفق نقد يحترم نفسه •

ان المسافة بين انجازات شو وبين انجازات باري ، تظل كبيرة ، ولعل قوة الاول تتمثل بجلاء في مدى تأثير كل من الرجلين في مسرح القرن العشرين • اذ ليس من كاتب درامي بارز له اتباع مباشرون ، ذلك ان اسلوب كل منهما متميز الشخصية واستغلاله له متكامل ، اما الكاتب ذو المكانة الوسطى فهو الذي يحظى بمن يقلده • ومما لا ريب فيه ان شو وضع بصماته على كوميديا عصره ، كما ان مما لا شك فيه اننا قد نصادف هنا وهناك بعض المشاهد

والاحداث والوسائل التي تذكرنا به ، ولكننا لانستطيع ان نجد اي كاتب.
معين يصح ان نضفي عليه طابع شو ، فهذا الطابع يخص شو وحده لا غيره .
الا ان هذا الامر لا يصح مع باري . ففي مسرحية (ما يكل وماري) (م.م.م.)
ملن - ١٩٢٩ - نشعر كأننا نقرأ او نشاهد مسرحية اخرى لمؤلف (قبله من
اجل سندريلا) ففي الفصل الثاني نرى الكاهن الاب (ينزل من السلم . . .
الى المحطة . . . في طريقه الى كنيسة بيد فورد شاير . . وهو يتحدث بينه
وبين نفسه عما قال مايكل له) . اما التعليمات المسرحية فكان يمكن ان تكون
تعليمات باري بالذات . وعن كل لاشياء الاثيرة لتي كان ينوي ان يحدث.
مايكل بها . اما العالم المسرحي الذي يختص ملن به فشأنه شأن عالم
باري . انه يوجه اهتماماته ومشاعره نحو الاطفال والتحدث بود وحب اليهم .
تقول ماري : (الاطفال ، ياما يكل ، اواه ، كم احب ان احظى بطفل لك .
الا استطيع ان افكر فيه ولو لامد قصير ؟) (تفكر فيه) في (بروكسوب
العظيم) - ١٩٢٣ - حين يتحدث بروكسوب عن مشروعه الكبير لاطعام
الطفل الجديد ، نراه وزوجته « يتأملان بتلهف في المستقبل ، بروكسوب ينظر
الى ملايين الاطفال ، في حين تنظر نانسي الى طفلها الوحيد . » وعلى هذه
الشاكلة تماما يركز ملن انتباهه اللاهب على بطلة ، حكيمة ، رزينة ، تتصف
بحس فكاهي ، وفي ذلك كله لا تختلف البطلة عن بطلة (ما تعرفه كل امرأة) .
ان ماري في (مايكل وماري) ونانسي في (بروكسوب العظيم) تقدمان
معطفيهما الى اريادن ووتر في مسرحية (اريادن والعمل قبل كل شيء)
- ١٩٢٥ - والى جينفر في مسرحية (لنا الشرف) - ١٩٢٤ - حين يمثل
زوجها الانسان الصريح ، الساحر ، مايكل براون ، دوره الساخر ، المتمثل
في شخصية الامير مايكل روبولسكي ، امير نيوسلافونيا ، بينسا هي تلهو
بتمثيل دور ارملة الجنرال . والسيدة نفسها تقريبا ، تظهر بدور اوليفيا في
مسرحية (عندما يمر السيد برم) - ١٩١٩ - التي هي من افضل مسرحيات

ملن • وبدور الاميرة امريل عروس ، الملك هلاري الرابع والعشرين ، وفي (صورة سيد ينتعل الشباشب) — ١٩٢٦ — اما (طريق دوثر) — ١٩٢٢ — فهي مستوحاة بشكل واضح من (عزيزي بروتس) • اما مسرحية (الحقيقة بخصوص (بلايدس) — ١٠٢١ — التي تنحو منحى استقلاليا ، فانها تكاد تصدر من خيال باري • وفي المسرحية الوحيدة (النجاح) — ١٩٢٣ — بما فيها من قبول فاجع لصغار الحياة ، من حيث فعلها المدمر ، واحساسها بالنجاح في عاقبتها ، فان ملن يبدو ، في مزاج ، يختلف عن مزاج باري ، ومع ذلك ، فنحن ، حتى هنا ، نشعر بالحزن الكامن في اعمال باري ، لكن نزوة الكاتب الطافحة تبدو على السطح ، بحيث تتطلب تعيرا وافيا بالقصد ••

وفي رصدنا لمسرحيات هؤلاء الكتاب الثلاثة ، من النافع ان نخصص لحظة من الانتباه للطريقة التقنية التي لا تقتصر ، باية حال ، على كتاباتهم ولكنها تجدلها نمذجة متنوعة غنية هناك • مما سبق لاحظنا كيف ان غالزوردي ، ينهي مسرحياته بالتعليمات المسرحية ، في حين ان شو وباري وملن يستخدمون تلك التعليمات ، ليس في نهايات الفصول والمشاهد حسب بل في مسرى المسرحيات جميعا كذلك • ان هذا الامر يقتضي اهتماما خاصا لان مثل هذه التقنية وسيلة فريدة في المسرح الحديث • ان هذه التعليمات بحاجة لان تكون ذات علاقة بالطريقة التي تعرض فيها هذه المسرحيات على الجمهور بشكلها المطبوع في مختلف الاوقات • ذلك ان الجمهور الذي كان يعنى بقراءة المسرحيات كان جمهورا محدودا حتى نهاية القرن الثامن عشر ، ولا مثال هؤلاء الرجال والنساء ، كانت دور الطبع ، تطبع كتب من قطع الربع ، كما كانت الحال في القرن السابع عشر ، ومن قطع الثمن ، كما كان الامر مألوفاً في القرن الثامن عشر • ربما كانت قلة من هذه الكتب مطبوعة وفق مواصفات فنية جيدة ، لكنها واضحة ، سهلة القراءة ومناسبة للتصنيف والتجليد على شكل مجموعات • ولما تثبتت عادة قراءة المسرحيات ، بين

المتعلمين لم ير الكتاب ولا الناشرون حاجة لان يقدموا طغما لما يعرضونه .
وهكذا تضمنت النصوص بعامة ، الحوار المسرحي ، واقل نسبة من التعليمات
المسرحية التي قد توضح الفعل . ثم ما برح هذا التقليد ان تلاشى تقريبا في
القرن التاسع عشر . وبالا تفصال التدريجي بين المسرح وبين العالم الادبي ،
وماتبع ذلك من بروز الميلودراما والمسرحية الهزلية والمغالية ، انعطفت طباعة
المسرحيات انعطافة جديدة ، فالنماذج التي لاحصر لها من الدراما (الثانوية)
كتبها كتاب السخرة ، على عجل ، باشكال رخيصة ، صغيرة ، وبحروف صغيرة
الى حد يعسر قراءتها . ان هذه النماذج لم تكن معدة في الواقع ، للجسم
القارئ على الاطلاق . انما كانت معدة ، بالدرجة الاولى للممثلين الهواة
والمحترفين ، الذين ربما كانوا يرغبون في عرضها على خشبة المسرح .

وتبعاً لذلك فان التعليمات المسرحية اتخذت طابعا ، تمثيلا ، بكل ما فيها
من تلخيصات مألوفة في نسخ التلقين ، في ذلك الزمن ، من حيث كونها مفهومة
معروفة لدى الممارسين للعمل المسرحي ، وحين تكون هذه التعليمات
المسرحية طويلة ، اكثر من المعتاد في السنين الماضية ، كما حدث مرارا ، فانها
كانت تعنى بالشؤون التقنية والعملية حصرا ، أي في الاعداد المسرحي وتهيئة
الملابس وما يتطلبه العمل المسرحي في التمثيل .

مهما يكن من شأن ، فحين سعى بنيرو وجونز وآخرون لاضفاء حياة
طرية على الدراما ، واسباغ خصائص ادبية عليها ، في نهاية القرن التاسع
عشر ، استهدفوا ، كجزء من مساعيهم ، انعاش قراءة المسرحيات فضلا عن
مشاهدتها ، فبدلا من طبع مؤلفاتهم في مسلسلات رخيصة باعتبارها (نصوصا
تمثيلية) اقنعوا ناشرين آخرين ان يصدروا مسرحياتهم بشكل ادبي محترم
لا على ورق مهلهل . وقد تمكن هؤلاء من النجاح في جهودهم ، ومصدق
ذلك ، ان الناشرين رغبوا في الاستمرار في اصدار المسرحيات على النحو
المرغوب فيه ، فضلا عن اصدار مجموعات مسرحية لمختلف الكتاب الدراميين من

ذلك كله ، يبدو جليا ، ظهور القراء ، وهكذا وجدت الدراما ، مرة اخرى وسائل اتصالها بالادب .

وفي محاولة لاجتذاب هذا الجمهور القارىء ، ولاسباب اخرى ، اخذ الكتاب المسرحيون يغيرون طبيعة التعليمات المسرحية . من المحتمل جدا ان ظهور المخرج ، كان له دخل ، بشأن طبيعة التعليمات . الا ان شو ، في بواكير اعماله ، وضع نصب عينيه الاهتمام بالتعليمات بحيث يكاد يكون موازيا لاهتمامه بالحوار ومقدماته ، حتى ل يبدو ان هدفه لم يكن سوى الاستحواذ على القراء . فالاعداد المسرحي يماثل الاعداد الذي يقدمه الكاتب الروائي ، فألبسة الشخصوص تعرض بتفصيل بالاضافة الى الكراسي والمناضد ، كما يجري الحديث عن اربطة العنق ، والصداري ، كما يجري الكلام على التاريخ الماضي لكل الشخصوص ، فمثلا في (الانسان والانسان المتفوق) يقدم لنا روبك رامزدن هكذا . (لما يخرج من البيت اليوم بعد ، انه مازال ينتعل شبشبه ، اما جزمته فهي جاهزة بقرب المدفأة واذا خمننا انه لايملك خادما ، واذا رأينا انه لايملك سكرتيرا مع آلة طابعة ودفتر اختزال ، لاستطاع المرء ان يتأمل ضالة التشويش الذي ستصاب به مكانة نائبنا العظيم في منزله بسبب (الموضات) الجديدة والوسائل الحديثة ، التي تستدعيها شركات الفنادق والقطارات ، التي تقدم لك متعة الحياة من السبت الى يوم الاثنين في فوكستون يصفئك رجلا عالي الشأن ، مقابل جنيهين ، في الدرجة الاولى ذهابا وايابا) .

كم هو عمر روبك ؟ السؤال مهم على عتبة مسرحية افكار ، لان كل شيء يعتمد على سن المراهقة ، اهو من الستينات ام من الثمانينات . الواقع ، ان الرجل مولود في سنة ١٨٣٩ ، وكان تاجرا حرا من طائفة الموحدين منذ صباه ثم اصبح من دعاة نظرية التطور ، منذ نشر كتاب (اصل الانواع) . وتبعنا لذلك ، صنف نفسه باعتباره مفكرا حرا ، ومصلحا صريحا شجاعا .

أن هذه التعليمات المسرحية ، بين يدي شو ، تشكل تكاملاً مع الحوار وتحقق ، بصورة مؤثرة ، الهدف المباشر لاجتذاب قراء المسرحية • أما في أيدي غيره من الكتاب ، فإن هذه الوسيلة تتخذ صفات أخرى ، بحيث تصبح اعترافاً بالاختفاق وواسطة اغراء • انها اقرار بالاختفاق ، بمعنى ان كتاب المسرح اخذوا يدركون ان طريقة النشر التي يستخدمونها لم تعد من القوة بحيث يستطيعون ، من خلالها ، ان يصبروا على كل ما يرغبون في التعبير عنه ، لذلك فهم مقتنعون بجدوى التعليمات المسرحية الوصفية ، التي ينبغي ان تنقل الجمهور ، من خلال الحوار ، وهي مدعاة للاغراء ، لانها اقنعت بعض الكتاب على الأقل ، بالتعبير عن مفاهيمهم من طريق التعليمات المسرحية ، وبذلك امكنهم تجنب الوسيلة الدرامية الأكثر صعوبة ، للتعبير عن تلك المفاهيم من خلال لغة الشخص • ثم ان استخدام هذه المادة الوصفية ، قد توسع الى حد كبير من الاهمية بحيث تجاوز الحوار نفسه • حتى ان باري صاغ مسرحية بكاملها ، بالطريقة السردية ، واضعا كلام شخصه بين اقواس ، كأنه كان يكتب رواية ، كما هي الحال في مسرحية (السيدة العجوز ترينا اوسستها) - ١٩١٧ - التي تضمنت مشاهد لا تتلاءم والتمثيل المسرحي • وحتى اذا كانت هذه الوسيلة لا تمضي الى اقصى حدودها ، فاننا نصادف احيانا ، فقرات كالفقرة التالية في مسرحية (بيت مدراس) لغراثيل - باركر :

(زوجة فيليب هي زبدة الثقافة الجمالية التي تصلح لاية امرأة • ثم انها ليست نتيجة ثلاث وثلاثين سنة ، بل هي نتيجة اربعة اجيال من الرقة والتأدب • قد تكون المرأة هذه فرس رهان • تعال انظر الى هذا الامر • من المعجب حقاً ان تنشأ سيدات من هذا الطراز • مخلوقات طاهرات ذهنية وجسدياً ، لطيفات فكرياً وكلاماً ، ساحرات ، رقيقات ، حساسات نقيات مصدقات بكل ما هو خير ، بحيث يخزين قبح العالم وتنافسه ، بمجرد لطف وجودهن ونعومتهم • انهن شديداً الحساسية ، لا يرضيهن شيء ! ولا سيما في السنوات الاخيرة ، حين

كوميديّة بكاملها ، من حيث المعالجة ، وبعضها الآخر مشربة بالحزن وجدية الهدف ، والقلّة منها كـ (ماري روز) و (القديسة جان دارك) تحملنا حملا الى عالم الموت • بيد انها جميعا تشخص بوضوح في بيئة درامية بعيدة عن بيئة (جون فيرغسن) و (رذر فورد وابنه) • ثمة هروب دائب من خلال الكوميديا والفنطازيا الخيالية ، بعيدا عن الواقع والمصطلحات المادية الدقيقة •

وفي غضون هذه الفترة ، ولاسيما اثناء العشرينات والثلاثينات ، تبدت حركة مهمة متميزة ، كان الغرض منها اعادة تثبيت كوميديا السلوك ، التي استندت في اغلب الاحيان ، على نحو واع ، الى استيعاب المميزات الكامنة في كتابات غونكريف وزملائه • اما مسرحيات (العودة) فانها انبثقت من مجتمع ، كان رصد الحياة فيها ، يتلازم مع مزاج ثقافي يحس بالخيبة ، والمعالجة الساخرة اللاذعة التي تتناول الحماقات الاجتماعية • ومصادق ذلك ، اجتذاب هذا المزاج للجمهور في اوائل القرن العشرين ، اذ تم اعادة تمثيل عدد من مسرحيات (العودة) بنشر تلك المسرحيات بطبعات شعبية وممتازة كما ظهر ذلك جليا بالناية التي اولاهها النقاد لمؤلفيها • حتى يمكن ان يقال ان اعادة اكتشاف كتاب المسرح الاليزابيثيين من قبل الكتاب الرومانسيين في القرن التاسع عشر ، تتوازي مع اعادة اكتشاف القرن العشرين للكوميديين الذين رقدوا بلاط تشارلس الثاني بالتألق والرقّة وبقلّة الحشمة على حد سواء •

وقبل عدة سنين من اعادة الاكتشاف لمسرحيات (العودة) شهد القرن التاسع عشر احياء لتناول فطن معين ، كان يسعى الوضع الاسس للمسرحية الثقافية • وقد كان وايلد رائدا في بناء حوار مشذب شبحي الظل ، كما جرب جونز استخدام الشكل المختص بكوميديا السلوك ، في مسرحيته (الكذابون) • في حين اضفى شو اسلوبه الشخصي على المسرح الكوميدي بغية اغنائه • اما الاعوام الاولى ، المفعمّة والمتقلّة بالتطور الكالّح للدراما

ازدادت تلك الحساسية باضافة التعليم والفكاهة اليها • اليست السيدة الكاملة الشمائل هي من اعظم انجازات الحضارة ؟ ومن هنا فهي جديرة بكل تكاليف الرعاية بها ، وبكل ماتستنزف من جهد ومشقة • وفي مسرحية (النجاح) ملن نصل الى الحد الاقصى من توسيع هذه الوسيلة الوصفية :

«يمشي مانوك ببطء الى مكتبه • يجلس هناك لمدة قصيرة جدا ، ماسكا رسالة بيده • سالي ميتة • لقد قتلها • لافائدة من التوضيح والاعتذار والتحسر على شخص قتله • ليكن الرجل رجلا ليستغني عن توجيه الالهة الاخيرة اليها • ليس ثمة شيء يقال • لم تكن سوى ايفيرسلي ، والنعمة اللعينة التي اقتحمت رأس الرجل ، وجعلته يحلم ••• بعدوبتها في حلمه ! كان ذلك منذ خمس وعشرين سنة • لكن كل شيء هامد الان ••• الا وزير المالية • سيظهر الامر في الصحف كلها غدا • وزير المالية ! ماذا ستقول الصحف ؟ ماذا سيقول الناس ؟ الكل سيرون جليلة الخبر ••• سيرون ••• سيعرفون • سيفهمون • كلا ، لاشيء سيقال • النعمة الملعونة ، الحلم اللعين • اواه ، سالي ، سالي سالي ، لاتخطري في احلامي مرة اخرى •

يجلس لوهلة وجيزة ، غارقا في التفكير • بعد ضحكة متألمة مريرة يقذف بافكاره بعيدا ، عائدا الى الرسالة • وزير المالية ، بخفة يغمس قلمه في المحبرة ، ويكتب الى رئيس الوزراء » •

ربما تعد هذه المناقشة الوجيزة للتعليقات المسرحية استطرادا ، ومع ذلك فان هذا الاستطراد يصبح ضروريا ، لان تطور هذه الوسائل لا يوفر لنا شيئا جديدا في تخطيط المسرح وبنائه بل بالتفهم الذي يتناول اهداف كتاب تلك الفترة وتقصيراتهم •

ان شو وباري واخرين عرضوا لنا بعض التطورات البارزة في المجال الدرامي ، التي لاتعنى بمظاهر الحياة الرتيبة ، فبعض مسرحياتهم تكاد تكون

الواقعية الجادة ، فانها لم تنجز وعودها مباشرة ، اذ كان المسرح مضطرا الى ان ينتظر قرابة عقدين قبل ان تتحقق تلك الامكانيات تماما • ومهما يكن من امر ، فان كاتبها دراميا ارلنديا واحدا هو جي • م • سنج استخدم اسلوبا كوميديا مختلفا ، نجح في تطبيقه على عدة مسرحيات ، اتسمت بالروعة والتأثير الكبير في الكتاب الكوميديين المتأخرين • ففي سنة ١٩٠٣ ظهرت المسرحية الكلبية الخيالية (ظل الوادي) التي تأخذ بايدينا الى داخل كوخ صغير منعزل ، حيث تتمدد جثة دانييل برك مكفنة بغطاء • بينما زوجته نورا المتلهفة للخلاص من وجودها الرتيب ، تجلس مع (الشقي) تثرثر وتنكت ، وتضع الخطط ، واذا باحدهم ، وعلى حين غرة ينهض من فراش الموت فتصدر عطسة منه ، اذ يقوم دانييل غاضبا ، ليرسل زوجته بينما يلتقي بالشقي على قارعة الطريق • وبعد سنتين ، نلتقي في (بئر القديسين) بالماء العجائبي ، الذي يجعل العميان يبصرون • والى هذه البئر يأتي شحاذ عجوز وامراته ، فيفتح القديس اعينهما ، فينظر كل منهما الى الآخر نظرات ذابلة ، ذات سحنة متغضنة ، وبعد كلمات قاسية ولكمات متبادلة يفترقان • ثم يحل الظلام على الجميع فيتعثر كل بالآخر ، بحيث يشرعون بالكلام عن صداقاتهم القديمة ، وحين يقدم القديس حاسة البصر اليهم يرفضون ذلك ، لان الظلام ، بما فيه من رؤى الامل ، خير من الحياة بمرارة ذات طابع ذهني •

ان هاتين المسرحيتين قد مهدتا السبيل الى افضل ما قدم من مسرحيات في القرن العشرين • ومنها (الفتى المدلل للعالم الغربي) - ١٩٠٧ - هنا ، نحن في قرية ارلندية صغيرة ، اتى اليها شاب ، قليل الخبرة اشتهر بقتل والده فاعتبر بطلا ، بحيث ان ييغن فلاهيرتي تنبذ خطيبها الجلف ، شون ، لكي تحظى بهذه الشخصية المرموقة • وفجأة يصل الاب فيعنف ابنه تعنيفا شديدا ثم يخرج متشامخا ، غير ان ييغن ، بسبب المرارة التي اخذت تمزق قلبها ، تحرض كرسطي المسكين ، وفي سورة من الغضب ، يندفع نحو والده فيحاول قتل

الرجل العجوز • وهنا تؤثر الواقعة في القرويين تأثيرا يختلف عن المأثرة المنقولة • فيلقون القبض على ماهون ويكبلونه ، بقصد تقديمه الى العدالة وعندئذ يعود الاب العجوز ليقف بجانب ابنه ، ثم يطلق سراحه ، وفي النهاية يخرج الاثنان متصالحين متعافيين • يثق شون الان ان ييغين ستعود اليه ، غير ان ذهنها الذي اشرب بالرؤيا التي تخيلتها يرفضه رفضا قاطعا ، اذ انها خسرت الفتى المدلل للعالم الغربي •

ان كوميديا سنج الكلية بما فيها من واقعية وفنطازيا وهواجس الموت جنباً لجنب مع مشاهد المرح الصاخبة ، ومسرحيات الليدي غريغوري المماثلة لها من اضراب (نشر الاخبار) - ١٩٠٤ - و (هالغي الياقوتي) - ١٩٠٦ - قد لا تكون لها صلة مباشرة بالمرح الانكليزي ، غير انها قد ساعدت على نماء الكوميديا هناك بصورة غير مباشرة • وبالرغم من ان تلك المسرحيات قد عالجت حياة الفلاحين الارلنديين الذين يتعدون كثيرا عن شخوص المدن الذين كانوا موضع اختيار الدراميين الانكليز ، وبالرغم من الكتاب الارلنديين استغلوا ثيمات لم يستطع الدراميون الانكليز مسها ، فان الروح التي اعطت شكلا وجوهرا للكتاب الارلنديين ، يمكن اقتفاء اثرها في الكوميديات التي انتجت لمسرح لندن وفي خزين المسارح الاخرى في العشرينات والثلاثينات •

من كتاب المسرح الذين شغلوا انفسهم بالكتابة الكوميدية يشهد سومرست موم اتباهنا لاول وهلة • ومن الغرابة ، بعض الشيء ان هذا الكاتب بدأ عمله الفني بمسرحية المانية هي Schiffbruching في سنة ١٩٠٢ • الا انه لم يحصل على الاهتمام الشعبي ، الا بعدد من المسرحيات العاطفية المغالية ذات الطابع الاجتماعي • ف (الرجل العاشر) تتناول احد طواغيت المال ، الذي يعتقد اعتقادا جازما ان لكل انسان ثمنه اما مسرحية (سمث) - ١٩٠٩ - فهي تقابل بين (مجتمع) الطبقة المتوسطة المتصاعدة وبين شاب استرالي ، صحيح

البنية ، يدعى توماس فريمان ، وبذلك فهي تقدم ثيمة ، ولو بشكل مختلف قليلا ، لجوهر مسرحية (ارض الميعاد) - ١٩١٤ - في حين ان (زوجة القيصر) - ١٩١٩ - ليست سوى دراما الحب والشرف متمثلة في الحب والقتل والانتقام في شبه جزيرة ملقا ، وكل هذه الامور جرى تقديمها في مسرحية (الرسالة) - ١٩٢٧ - مما حدا بها ان تبتعد بنا من كل ماهو كوميدى ، الامر الذي حملنا على نسيان موم .

ومهما يكن من امر ، فان (السيدة دوت) التي كتبت في سنة ١٩٠٨ توجي لنا بامكانيات اخرى . ومع ان تصورها كان تصورا هزليا ، ففيها من الشواهد مايشير بصورة واعية او غير واعية الى تقليد اسلوب وايلد . وقد استمرت هذه الحال في (بنيلوبي) - ١٩٠٩ - بما فيها من صورة جذابة لاسلوب الاستاذ غولياثلي ذي الطابع (السلوكي) وبما فيها من جو صريح يتناول الامور الثقافية . وفي الختام ، افصح موم في (الدائرة) - ١٩٢١ - عن التعبير الفني لهذا المزاج ، برسم شخوص واضحة المعالم وبحوار موضوع بدقة . وهنا اقترب بوضوح الى اجواء اثريج وكونكريف . وهذا التقارب بين تناوله الكوميدي وبين اواخر القرن السابع عشر ، يبدو اشد وضوحا في مسرحية (افضل من هم على شاكلتنا) - (الولايات المتحدة - ١٩١٧ - ولندن ١٩٢٣ -) التي تكاد تصدر من قلم وتشرلي . قد تكون الفطنة غير متألفة بالقياس الى اصحاب (الموظة) الحديثة التي يتعامل معهم ، ولابراقسة بالنسبة الى اللوردات والسيدات في بلاط - تشارلس ، ومع ذلك فمعالجتها لصنوف الحسد والغيرة متقاربة ، فالتناقض بين (الموضات) الاجتماعية وبين العواطف الطبيعية تناقض جوهرى متماثل فبرل هي امرأة اصيلة من سكان هذا العالم ، وفينوك هو تلك الشخصية التي يمكن ان تكون مدعاة امتاع لسيدلي او بروتشستر :

فينوك : فتاتي لك قلب عظيم • العالم يتصورك امرأة نموذجية ، انيقة ، ذكية
لامعة جميلة ، على احدث (موضة) • ولكني اعرفك ، على خلاف ذلك
كله • اعرف ان لك قلبا من ذهب ••

برل : ارثر ، انت شخص رومانسي ، قديم الاثر •
فينوك : ان حبي لك هو اثنى شيء املكه في العالم • انت نجمتي الهادية ،
انت مثلي الاعلى • انت بالقياس الي كل ماهو تقى ونبل وطاهر ،
في عالم النساء • يافتاتي ليبارك الله فيك • انا لا اعرف ماذا افعل
ان خاب ظني فيك • لا اعتقد انني سأستطيع ان احيا ، لو وجدت
انك لم تكوني موضع تصوري •

برل : [مستهزئة] لن افعل ذلك ، لو استطعت •

وحين يذهب فينوك ، يدق التلفون ، فتجيب برل :

(انت تتكلم مع الليدي جورج غريستون • توني ! طبعاً ، انا اعرف
صوتك • حسن ماذا ؟ انا لست خشنة قطعاً • انا احاول ان اجعل صوتي
رقيقاً ، قدر المستطاع • اسف لانك تجده غير ملائم • (تضحك بينها وبين
نفسها بخفوت) • كلا ، اخشى الا نستطيع الحضور الى حفلة الشاي غداً •
سأكون ملتزمة بموعد بعد الظهر • ماذا سيكون اليوم بعد غد • [مبتسمة]
حسن ، ينبغي ان اسأل بيسي • لا ادري ان هي حرة • طبعاً ، لن آتى وحدي ،
ففي ذلك تعرض للشبهة • شاب وسيم • ماذا ستقول ميني ؟ اواه ، انا اعرف
كل شيء ••• لم اعد اثق باي شيء • كل ماقلته بان المستقبل هو من نصيب
كل فرد • ليلة مؤرقة • حسن ، الى اللقاء ••• توني ، اتعرف اشد الكلمات
سحراً في اللغة الانكليزية ؟ ربما) •

وبالاسلوب نفسه ، ولو على نحو اقل تأثيرا ، واصل موم محاولاته
الدرامية في (الزوجة الوفية) - ١٩٢٧ - و (المعيل) - ١٩٣٠ - وقد ركزت
المسرحية الاخيرة على تألق الشبان الضعيفي التفكير ، المملين • اما اشارة
جودي حول شؤون الحب ، التي تذهب الى (ان الهواة ، منذ الحرب ، قد
ابعدوا المحترفين ، من مجال العمل) فيمكن ان تعتبر الشعار الاخير الساخر
بطبيعته •

ان الصراع بين الشبان وبين المسنين هو ثيمة (الاجيال) لانها امتدت
الكثيرين من كتاب المسرح الجادين بالمادة المنشودة ، وهذا ماينطبق على
المسرح الكوميدي كذلك •

اما مسرحية (الاخلاق الجديدة) - ١٩٢٠ - فهي تنسج على منوال
مسرح كونكريف السار ، بينما مسرحيات موم تقتفي آثار وتشرلي بشكل
متوحش • اما قصة بيتي جونز ، التي تتشاجر مع الرائج والغادي فقد جرى
نقلها بصورة رائعة فطنة، لاستيعابها للمعايير الجديدة • اذ وجد الجيل الجديد
في مايلز مالسون مدافعا متحمسا في مسرحيته (المتزمتون) - ١٩٢٧ - التي
آزرت المفاهيم الاجتماعية الجديدة ، والتي وجدت لها نصيرا مرحا في نوئيل
كاوارد ، بما عرف به من طرف وجسارة واندفاع • وقد بدأ كاوارد
بالمسرحيات الواقعية شأنه شأن موم ، انطلاقا من (الدوامة) و (مصيصة
الفئران) - ١٩٢٤ - ولكنه كان يعود من حين لآخر الى الثيمات الجادة كان في
(موكب الفرسان) - ١٩٣١ - • اما حقل اختصاصه فكان يتناول الكتابة
السهلة ذات الدعاية • وفي اغلب الاحيان ، الحوار الذي يتنكب الامور المهمة •
ف (الفكرة الجديدة) - ١٩٢٠ - توضح بجلاء محاولاته المبكرة في هذا المجال
كما ان (حيوات شخصية) - ١٩٣٠ - تصوغ تلك المحاولات صياغة متكاملة
بينما (الروح المرحية) - ١٩٤١ - تضي عليها رقة استثنائية •

اما فردريك لوتزديل ، فهو يقترب كثيرا من موم ، ولكنه يفتقر الى قوته اللاذعة ، فـ (الربيع المطهر) — ١٩٢٣ — بما فيها من صورة امرأة مصابة بلوثة من الجنون ، يحملها زوجها الحازم حملا على التعقل تذكرنا بأسلوب موم ، ذي الطابع الساخر المرء كمان (نهاية السيدة تشيني) — ١٩٢٥ — تذكرنا بـ (الدائرة حتماً . اما الكتاب الاخرون فقد اسهموا اسهامات متنوعة ومهمة احيانا . فسنتجون ايرقن ، الذي تحول من كتابة الدراما الجادة ، انتج مسرحية ساخرة ناجحة تحت عنوان (السيدة فريزر الاولى) — ١٩٢٩ — في حين قدم لنا درنكوتر مسرحيته البهيجة ، المتقلبة بطبيعتها بعنوان (عصفور في اليد) — ١٩٢٧ — . اما جي . ب . فاغان ، فقد كتب كوميديات حديثة ممتعة . ومنها : (الدوقة البذيئة) — ١٩٣١ — و (الى الفراش) — ١٩٢٦ — وهما تستحقان الذكر . في حين ان كوميديات هاروود ، ابتداء من (من فضلك ساعد اميلي) — ١٩١٦ — الى (الرجل الرابط الجأش) — ١٩٣٠ — وكذلك مسرحيات جي . هاستنكز ترنر ، ولاسيما (زنايق الحقل) — ١٩٢٣ — في تصويرها الكاثرين واليزابيث المرحتين تعد كوميديات خفيفة ناضرة . هذا فضلا عن مسرحيات هوبرت هنري ديثز كـ (قلادة السيدة كورنج) — ١٩٠٣ — و (قريتنا كيت) — ١٩٠٣ — و (الحلزون) — ١٩٠٧ — التي استطاعت ان تنال قسطا كبيرا من النجاح ، اما محاولات املين وليمز ، بجمعها بين الفكاهة والرومانس ، فهي مسرحيتها (ربيع سنة ١٦٠٠) فقد اجتذبت بدورها الكثيرين من المشاهدين .

وجنبا لجنب مع هذه المسرحيات ينبغي ان نذكر الفنتازيات السارة التي صممها السير آلن هربرت من اضراب (الحياة الباريسية) — ١٩٢٩ — و (ابراج تانتشي) — ١٩٣١ — و (يوم الدربي) — ١٩٣٢ — اذ انها تشير الى الرغبة في الخلاص من الواقعية الشكلية والانغماس في الضحك والفكاهة الظريفة . كما يتوجب علينا ان نأخذ بنظر الاعتبار سلسلة الاسهامات المسرحية المتنوعة التي قدمها الممثل والملحن والكاتب المسرحي ومدير المسرح ، المتعدد المواهب ، ايفور

نوقيلو ، ومن اجل ان تكتمل الصورة العامة ، يمكننا ان نضيف الى ماسبق نموذجاً يعرف بـ (الرقيو) ابتداء بـ (مرحبا بكم) و (الموسيقى الامريكية الزنجية) ١٩١٢- البرت دي كورقييل . كما ينبغي لنا الا ننسى شيوع المسرحية الهزلية اثناء تلك الفترة . صحيح ان بعض هذه المسرحيات بالية مبتذلة ، ومصممة وفق طريقة الية مزعجة ، الا ان مسرحيات اخرى اظهرت براعة وذوقاً فنياً . وقد عرض (مسرح اولدوتش) سلسلة من المسرحيات الترفيهية من هذا النوع . فالكاتب دبليو . أ . درالنكتن في (زر الف) - ١٩٢٤ - كتب مسرحية هزلية فنطازية استمدتها من اجواء (الف ايلة وليلة) كما قدم لنا بعد ذلك ترينس راتيفان مسرحيته (فرنسيون بلا دموع) - ١٩٣٦ - كما قدم جيرالد ساقوري (جورج ومارغريت) - ١٩٣٧ - .

معظم الدراميين ، انطلاقاً من شو وباري ، الذين قدموا اسهاماتهم الى المسرح الكوميدي ، قد كتبوا اما مسرحيات بعيدة عن المجال الكوميدي ، واما انها كانت تربط المشاهد الكوميدي بالثيمات ذوات الطابع الجاد . فقد كتب شو (القديسة جان دارك) وباري (ماري روز) وملن (النجاح) وسنج (ديردره ذات الاحزان) .

وفي ملاحظتنا لهذه المسرحيات ، يجب ان نضع نصب اعيننا ثيمة الهرب من الحياة اليومية الرتيبة ، وقد تحقق ذلك الامر ، في العقود الاولى من هذا القرن ، ليس فقط عن طريق الكوميديا والمسرحية الهزلية ، بل بالاستناد الى ثيمات فنطازية ايضا تتجاوز ، في اغلب الاحيان ، نطاق المسرحية الواقعية الاجتماعية ، هذا فضلا عن استخدام الموضوعات التاريخية .

ان الفعاليات الدرامية التي انتجها لينوكس روبنسن ، تعد نموذجية ، من بعض الالوجه . ذلك انه كتب عدة مسرحيات متميزة ولاسيما (الصبي ذو الشعر الاشيب) - ١٩١٦ - و (بعيدا عن التلال) - ١٩٢٨ - والمسرحيتان مسرحيتان سارتان ، ساحرتان . على اية حال فان الكاتب في بداية عمله الفني

كرس نفسه للاسلوب الاجتماعي الواقعي سابغا عليه نبرة هجائية كلبية •
فمسرحة (اسم كلانسي) - ١٩٠٨ - عنيت بمعالجة حياة امرأة عجوز ذات
قسوة، كانت مفعمة بالكبرياء بسبب الاسم الذي تحمله، وبما ان ابنها الذي قتل
احد الاشخاص كان مستعدا ليسلم نفسه للشرطة فانها سقطت في حمأة اليأس
لان سعة اسرتها ستتمرغ في الوحل • وبينما كان الابن على وشك الاعتراف
بجريمته ، ينقذ طفلا من حصان جامح، فيموت اثر ذلك الحادث ميتة بطل، لينقذ اسم
اسرة (كلانسي) • وبهذا الاسلوب نفسه كتب روبنسن مسرحيتين فلاحيتين، هما
(ملتقى طرق) - ١٩٠٩ - و (الحصاد) - ١٩١٠ - وبعد سنين قليلة ، كتب
(المدافعون عن الوطن) - ١٩١٢ - و (القائد المفقود) - ١٩١٨ - حين
اكتشف حقا يانع الثمار ، حقا استغل فيه مواهبه • ان هاتين المسرحيتين،
يمكن ان تعدا بمثابة تصوير للقادة السياسيين ، وفيهما ان جاز التعبير ، رفع
روبنسن الستار عن الماضي ، في الوقت الذي حافظ الفعل على روح المعاصرة •
الشخصية المحورية ، في المسرحية الاولى يمثلها جيمس نجينت الذي يمضي
خمس عشرة سنة في السجن بسبب فعالياته الثورية ، ثم يعود الى افكاره
القديمة التي تنتابه ، وهو على ثقة بانه سيستقبل استقبال الابطال • وفي
الختام ، حين يعود ، يستقبل استقبالا فاترا ، اذ يجد القاعة فارغة الا من
مشرف على تلك القاعة ، بعد ان يذهب الجميع لمشاهدة الافلام • اما مسرحية
(القائد المفقود) فهي تعالج اسطورة تشارلس ستيوارت بارنيل ، التي تصر
على ان القائد مازال حيا في سنة ١٩١٨ • ففي مسكن رجل عجوز ، في قرية
ناحية يفترض ان بارنيل موجود هناك • وفي جدال حاد ، يعلن فيه بعضهم
ايمانهم بوجود القائد ، ويرفض فيه بعضهم الاخر القائد على انه شخص دعي •
وفي الختام تجري الترتيبات لاجتماع يقام ، بين لوسيوس لينيهان ، الرجل
العجوز ، وبين اتباع بارنيل القدامى • فينفجر صراع سياسي ، يعقبه شجار
ينتهي بمقتل لينيهان بضربة طائشة ثم يصل زملاء بارنيل فلا يعود في قدرتهم

ان يقولوا ان قسمات وجه الرجل الميت قسمات بطل سياسي ، وبخلاف ذلك لا يستطيعون ان يقرروا شيئاً • هانجن ، قرييون هنا من المسرحية التاريخية فليس من الغرابة في شيء ، ان نجد في (الحالمون) — ١٩١٥ — روبنسن ، وهو يعود بنا الى الماضي •

وفي المجال النموذجي ايضا ، نجد مسرحيتين اخريين لكاتب ارلندي ، له سبق زمني ، هو ادور مارتن • ففي سنة ١٨٩٩ ، ظهرت مسرحيته (حقل الخلنج) — التي صيغت وفق الشكل الواقعي السائد • تتحدث الخطة عن شخص معين ، هو كاردن تايرل الذي تخامره فكرة واحدة هي اصلاح الاراضي السبخة التي تحيط بمزرعته • ولعدة سنوات يستهلك نفسه ، ويستنفد كل مصادر ثروته ، في صراع لا ينتهي ، حتى يبدو انه قد احرز النجاح المنشود وعندئذ يجد نفسه غارقا في جهد مضاع ، بينما الشيء الوحيد الذي يبقيه في الحياة ، هو قطعة ارض ، يحاول من خلالها ، ان ينبت نباتا ، قد نسا فعلا بعد ان كانت تلك القطعة جزءا لا يتجزأ من الصحراء • لكن الرجل يكون عندئذ قد لزم الفراش ، فاذا بابنه كيت ياتي اليه مسرعا فرحا ، ليخبره ، انه استطاع جمع باقة من الخلنج من الحقل ، وحين يرى تايرل تلك الباقة يصاب بنوبة قلبية فيموت مجنونا ، بعد ان ينهار عقله • وبعد سنة من انتاج هذه المسرحية ، ظهرت مسرحية (ميف) — ١٩٠٠ — وهنا تنتقل الى مجال مختلف •

قد يكون الاعداد المسرحي واقعيا ومعاصرا ، لكنه موشى برداء من الخيال • ميف اوهينس فتاة فلاحه موهوبة برؤيا فولكلورية خيالية ، حيث الملكة (ميف) تعقد مجلس البلاط في ارض سبخة يكثر التردد عليها ، وهناك تمسك باسرار الفتنة والجمال ، وحين تسمع ميف الدعوة الموجهة اليها تنطلق دون ان تكون للروابط الانسانية تأثير يمنعها من ذلك الانطلاق • ان هذه المسرحيات تذكرنا بالرغم من الدراما المادية الاجتماعية القوية بتيار في بواكير القرن التاسع عشر كان لا يقل قوة عن تيار القرن العشرين ، ولكنه يتعارض معه في الاتجاه

اذ لم يكن الكتاب المسرحيون الارلنديون وحدهم هم الذين آزره فاللورد دنساني المعروف بـ أي . جي . م . د ، بلنكيت ، بارون دنساني) هو المؤلف الذي جمع، ان جاز القول، بين روجي مسرحي دبلن ولندن . ومع ان الرجل ارلندي ، غير انه قد لا يمكن ان نجد في اعماله ما يمكن ارجاعه الى الهام مسرح (الابي) ، فكتاباتة تصدر من معين المسرح الانكليزي اكثر من صدورها من المسرح الارلندي ، وقد تمكن فيها ان يستدعي عالما خياليا خاصا به حيث يتدخل العالم الفنتازي في العالم المؤلف . ومن اعماله النموذجية مسرحيته ذات الفصل الواحد (ليلة في الخان) حيث يتردد (الانيق) و (بل) والبرت توماس وسنكرز ، بعد سرقتهم لجمهرة عين من عيني صنم شرقي ، انهم يعرفون ان ثلاثة رهبان شرقيين يتعقبونهم ، مع علمهم باستطاعتهم التخلص من اعدائهم . كل شيء يسير وفق الخطة ، لان اللصوص يستطيعون الاحتيال على معقبيهم بسرعة ، فيجلسون ليشربوا الانخاب ، وبينما سنكرز يخرج لجلب الماء يتعثر في عودته مرعوبا . وحين يحاولون ان يستخلصوا منه عما رآه، يدخل الصنم متلمسا طريقه كرجل اعمى ، فيلتقط الياقوتة ، ثم يخرج :

الانيق : اواه ، ايتها السموات العظيمة !

البرت : [بصوت حزين طفولي] توفي ، ماذا دهاك ؟

بل : البرت . الصنم الزنيم [هامسا] قد جاء من الهند .

البرت : لقد ذهب .

بل : انه اخذ عينه .

سنكرز : هانحن قد نجونا .

صوت من بعيد : [بلهجة غريبة] السيد وليم جونز ملاح بارع . .

[الانيق لا يتكلم مطلقا . ولا يتحرك . ولكنه ينظر مرعوبا بغباء] . .

بل : البرت . البرت ، ماهذا ؟ [ينهض ويمشي . تسمع آهة . يذهب

سنكرز الى النافذة . ثم يعود متوكعا] .

البرت : [هامسا] • ماذا حدث ؟

سنكرز : لم ار شيئا • اواه لم ار شيئا • [يعود الى المنضدة]

الانيق : [واضعا يده برقة على ذراع سنكرز ، متحدثا بلطف وتحجب] •
سنكرز ، ماذا دهاك ؟

سنكرز : لم ار شيئا •

البرت : ماذا ؟

سنكرز : اواه !

صوت : سيد البرت توماس ، ايها الملاح البارع

البرت : توفي ، هل ينبغي ان اذهب ؟ توفي هل يجب ان اذهب ؟

سنكرز : [ماسكا به] • لا تتحرك •

البرت : [ذاهبا] • توفي • توفي •

صوت : سيد جاكوب سمث ، ايها الملاح البارع •

سنكرز : توفي لا استطيع الذهاب ، لا استطيع [يذهب] •

صوت : سيد ارنولد اينفريت سكوت فورسكو ، الرجل المرحوم المحترم
كان ملاحا بارعا •

الانيق : لم انظر في العواقب • [يخرج] •

قد نبتسم من هذا الكلام ، ونعزوه الى (التياترية) ومع ذلك ، فهو
بخشونته قد اعطى شكلا او جوهرًا للمسرحية المؤثرة البسيطة (الباب المتألق)
— ١٩٠٩ — و (الهة الجبل) — ١٩١١ — ذات الطابع الساخر حيث نجد
بعض الشحاذين النصايين ، يحتالون على سكان احدى المدن الصغيرة
فيتجولون الى احجار • وكذلك كتب المسرحية الفنتازية (اذا) — ١٩٢١ —
وفي المسرحية الاخيرة ثيمة تماثل ثيمة (عزيزي بروتس) لباري وهي تعالج

احتمالات معينة • يقول دنساني «دعنا نتصور شخصا معيناً يدعى جون بيل وهو رجل اعتيادي من لندن • لنفرض انه قام بعمل يختلف قليلا عما كان معتادا ان يعمل • فما الذي لن يحدث له ؟» اننا نجد انفسنا عائدین الى محطة قطار احدى الضواحي المألوفة ، واذا بنا نرى جون بيل يلحق بالقطار الذي لم يستطع اللحاق به ذات مرة • • المسألة بسيطة وهي على ما تبدو غير ذات اهمية • اما بالنسبة الى دنساني ، فالشخصية لاتقرر المصير ، ذلك ان الاحداث هي التي تصوع حيواتنا • وهكذا نرى جون بيل ، بمحض المصادفة يلتقي بشخص غريب افتقده منذ عهد بعيد ، نراه يقاد من حال الى حال ، حتى يجد نفسه حاكما مطاعا في اعماق بلاد الفرس ، وبقبضته قوة الحياة والموت • هاهو اذن ، قد انتقل من رجل اعتيادي من سكان الضواحي الى كائن روماني • ان عنصر الرومانس هذا قد اقحم من حين الى حين على المسرح باشكال متباينة كل التباين في هذه الفترة ، حتى انه احيانا كان يشمل ادخال العنصر الفوطيبيعي ، كما في (السيدة مونلايت) — ١٩٢٨ — التي استندت الى فكرة مفادها : ان امرأة معينة ، بقدرتها العجائبية استطاعت ان تحتفظ بنظراتها وقوامها ، في نطاق عمر محدود ، وقد اتخذ هذا الامر شكلا (واقعيًا) باقحام المغامرة على روتين الحياة الاعتيادية • كما في (بيت السيدة بيم) للكاتب س • ل • مونر — ١٩٢١ — و (اليزا جاءت لتبقى) — ١٩١٢ — للكاتب • ه • ف • ايزموند ، و (المغامرة الكبرى) — ١٩١١ — لارنولد بنيت • تصاغ المشاهد في كوميديات بنيت صياغة واقعية ، ولكننا نعرف ، وبنيت كان يعرف ان الاحداث المروية ، ما كان من الممكن ان تقع قط • تتمثل العقدة بأسرها بفنان مشهور ، يسمح لنفسه ان يعتبر ميتا ، فيرصد دفن خادمه المتوفى ، بكل مراسم التشريف تحت اسمه في دير (ويستمستر) • غير ان هذه العقدة مستحيلة بالرغم من ظرفها • ان هذا العنصر وجد له نماذج في العديد من الوسائل • ففي بعض المسرحيات من اضراب (اوغسطس يبحث عن اب) — ١٩١٠ —

لهارولد تشابن و (فيلسوف بتركنز) نجد تلويها ضئيلا لبعض الوضعيات كما انه في (الاخلاق الجديدة) - ١٩٢٠ - و (الفن والفرصة المتاحة) - ١٩١٢ - و (الين) - ١٩١٢ - للمؤلف نفسه يرينا شخصا ملتزمة برحلة اكتشاف ، الغرض منها الوصول الى الحقيقة الباطنية . وفي مسرحيات اخرى نجد الهدف متمثلا في الرقة والطرافة ، كما في (ممشى الكرة العظمية) - ١٩١٠ - و (رقصة المنيوت) - ١٩٢٢ - وفي بعض المسرحيات الاخرى نغير اتجاهنا نحو عالم خيالي ، كما في المسرحية الساحرة (برونيلا) - ١٩٠٤ - التي كتبها غرائيل - باركر بالتعاون مع لورنس هاوسمان كما هي الحال في غيرها من المسرحيات كمسرحية (ماسة تشام العظيم) - ١٩١٨ - حيث يمثل الرومانس طائرا محلقا . في هذه المسرحية ذات الفصل الواحد ، الاعداد المسرحي اعداد داكن الصورة ، يتمثل في طبقة متوسطة متدنية في لندن او بالحري في احدى ضواحيها ، حيث تسقط من خلال نافذة احد البيوت ماسة عظيمة يرميها لص تتعقبه الشرطة . كانت السيدة بيركنز تود لو تحتفظ بها ، لامن اجل قيمتها ، بل لانها تمثل رمزا لشيء يتجاوز البيئة اليومية الرتيبة اما خطيب بنتها الشرطي المخبر ، فيصر على ان يأخذها الى مركز الشرطة . هاهو الطائر قد جاء محلقا ، ثم ذهب بهدوء فهم الان مستقرون مرة اخرى :

الانسة بيركنز : لا ادري ماذا سيظن البرت بصددك .

السيدة بيركنز : شكرا للسماء ، انه لن يتزوج مني .

الانسة بيركنز : الا تعرفين ما احسبك ؟

السيدة بيركنز : امضي قدما ، انك لاتمتلكين خيالا .

الانسة بيركنز : لم اكن لا تصور قط انني سأختزي من امي .

السيدة بيركنز : انت تفتقرين الى عنصر من عناصر الاخلاق . فوا عجباً كيف يمكن للمجتمع ان يمضي قدما ، والكل يماثلونك ؟

انسيدة بيركنز : علقي ستارة النافذة ، ان البرد قارس ، والالواح الزجاجية مكسورة •

الانسة بيركنز : ولو باسلوب نسائي غير مهذب •

[يستقر الجميع في كراسيهم مرة اخرى • السيدة بيركنز تعاود رفع الثياب • كما يعود السيد بيركنز الى اوراقه ، اما الانسة بيركنز ، فتعود ، بعد تعليق الستارة ، الى احجيتها •

السيدة بيركنز : بماذا كانت تفكر ؟

السيد بيركنز : لا عليك • [بخشونة] •

السيدة بيركنز : حسن ، لم يكن قصدي سوى التفكه •

وبالاتصال مع هذا الاتجاه ، ثمة حركتان متصلتان بهذا النحو ،

يستحقان الاهتمام • الحركة الاولى تتصدى لغرس مايمكن ان يدعى بثيمة الزمان - المكان ، ثيمة قد تعرض احيانا بشكل بسيط في العنصر (الفلسفي) • وهكذا فـ (القصر الريفي الابيض) - ١٩٢٧ - يقدم النموذج الزمني ، والشخصية المحورية فيها ليست عنصرا شخصيا انسانيا ، بل هو بناية ، وبمعنى من المعاني ، انه يضيف على هذا الموضوع المطروح شخصية خاصة • وباسلوب مماثل تشخص مسرحية (البيت) - ١٩٢٧ - للكاتب هـ • فـ • روبنشتاين • ان الصلة بين هذه المسرحيات وبين اهداف المسرحيات التي سبق ان عالجنها تحظى بالتركيز عليها ، لو امعنا النظر الى مسرحية اخرى لبيركلي بعنوان (نهاية العالم) - ١٩٢٥ - فهي تضعه بوضوح في معية باري ودنساني والتي يمكن ان تعد شكلا مختلفا بالقياس الى (عزيزي بروتس) • يتمثل منطلق المسرحية في حانة غريبة ، وفي نهاية العالم ، وفي اقحام ساحر شرقي له قدرة على تحويل الرغبات الى واقع • كل شخصية في المسرحية ، سواء اكانت رجلا ام امرأة ، يحظى برغبة سرية ، وكل تلك الشخصيات تظل مستاءة غير

راضية • وانبثاقا من هذا الاسلوب ، في التكوين الدرامي ظهر العديد من المسرحيات ، حيث فيها يتم الاندماج بين الحاضر والماضي ، او يتخذ فيها الحاضر اجواء شبه حلمية • ان الكاتب الدرامي ، الذي حقق الكثير من التقدم في هذا المجال هو جون بويستن بريستلي ، اذ يبدو العنصر (الفلسفي) في كتاباته واضح المعالم • فقد سبق له في (الركن الخطر) — ١٩٣٢ — و (ايكة القوطيسوس) — ١٩٣٣ — ان اعطى لنا احياء بالموضوع الذي تبناه لاحقا وقد تم التعبير الشامل عن هذا الموضوع في اربع مسرحيات كتبت بعد نحو خمس سنين هي :

(الزمن وآل كونوي) و (كنت هنا قبل الان) و (انا غريب هنا) و (موسيقى في الليل) وفي هذه المسرحيات ، وفي (جاؤوا الى المدينة) — ١٩٤٣ — و (الطريق الصحراوي) — ١٩٤٣ — و (دعوة مفتش) — ١٩٤٥ — يسعى الكاتب ان يوحد بين الاستكشافات ، سواء في دخيلة اللاوعي البشري ، ام في مفهوم (استمرارية الزمن) • وهكذا انتج الكاتب مسرحيات متسلسلة ثبتت مكائنه ، باعتباره واحدا من ابرز كتاب المسرح في عصره •

والميزة الثانية في هذه الحركة العامة ، تفيد ان الكثيرين من كتاب المسرح قد اظهروا ميلا للبحث عن مجالات اضافية لجهودهم ، تتعدى المجال الراهن • ومن الواضح ان الدراما التاريخية قد كانت لها جاذبيتها الشديدة في غضون هذه السنين • اذ ان كثرة من الانتاجات البارزة في حقل الدراما، كانت تعالج ثيمات منتقاة من عصور ماضية • ان استغلال الموضوعات التاريخية لم يأت كنتيجة عرضية ، والبرهنة على ذلك ميسورة : ان ذلك نجم اساسا ، من رغبة العديد من كتاب المسرح ، في التخلص من قيود المسرح الواقعي • يفسر كليفورد باكس هذه المسألة تفسيراً محكماً بقوله :

(الكاتب الدرامي التاريخي بالقياس الى الكاتب المسرحي الذي يتناول الحياة الحديثة يشبه بعض الشيء الرسام بالنسبة الى المصور الفوتوغرافي • انه يقدم ، او يحاول ان يقدم ماهو جوهرى في العاطفة والتجربة الانسانيتين: لانسحة دقيقة مطابقة لما يقوله احدهم فعلا ، بل انطبعا عما يشعر به ذلك الشخص المعني) •

واذن ، فالثيمات التاريخية ، يمكن ان ينظر اليها ، من عدة اوجه على انها دلالة على الاستياء من قيود الدراما النثرية : فالشخص في المسرحية التاريخية يمكن ان تكون اوسع نطاقا من مجال الحياة دون ان تسيء الى احساسنا بالواقع ، اذ تستطيع ان تعبر عن ذواتها بصورة اغنى مما تستطيع الشخص المصورة تصويرا فوتوغرافيا التعبير عنه بالدقة الممكنة في الحياة التي تحيط بنا •

وفي غمرة الحركة الواقعية ، في غضون السنوات الاولى من هذا القرن سبق ان اجريت تجارب في نطاق هذا الشكل من العمل المسرحي • اذ عالج شو موضوعات تتناول قيصر و نابليون والجنرال بيرغوين ؟ كما طورت الليدي غريغوري مسرحياتها الارلندية الفوكلورية ، كما فعل ذلك لينوكس روبنسن في (الحالمون) اذ عاد من المشاهد السياسية المعاصرة الى مشاهد القرن التاسع عشر • اما ل • ن • باركر فقد قام بمحاولة لدراسة (دزرائيلي) ١٩١١ - • على اية حال ، فان ازدهار الدراما التاريخية لم يتحقق الا في العشرينات والثلاثينات • ففي سنة ١٩٢٣ انتج شو (القديسة جان دارك) وفي سنة ١٩٢٤ كتب ايرفن مسرحيته التاريخية (سيدة بليمونت) وهي تكملة لـ (تاجر البندقية) في سنة ١٩٢١ اما رودولف بيسييه ، فبعد ان كتب مسرحيته المبكرتين الرقيقتين (دون) - ١٩٠٩ و (الليدي باتريشيا) - ١٩١١ ، عاد لينال النجاح بمسرحيته (آل باريت في شارع ومبول) - ١٩٣٠ - كما قدم الينا ريجينالد بيركلي (السيدة ذات المصباح) - ١٩٢٩ - اما كليمنس دين فقد كتبت مسرحيتها (وصية شكسبير) - ١٩٢٤ - •

وفي الوقت نفسه طبق عدد من الكتاب المسرحيين هذا الطراز من الدراما على وجه الحصر تقريبا • ومن هؤلاء جون درنكوتر ، الذي بدأ عمله الفني بعدد متنوع من التجارب التي تشير الى تطلعه نحو افضل شكل للتعبير عن نفسه بمسرحيته (التمرد) — ١٩١٤ — وهي حكاية رمزية منطلقها ارض متخيلة ، و (العاصفة) — ١٩١٥ — وهي مستوحاة بداهة من (الراكبون الى البحر) — و (X = ٥) : (ليلة من ليالي الحرب الطروادية) — ١٩١٧ — وهي تعليق مؤثر عن الحرب • وفي المسرحية الاخيرة يعرض علينا صديقين اغريقين هما بروناكس وسالقيوس ، وصديقين طرواديين هما ايلوس وكايس في ضواحي المخيمين المتعادين ، اذ يقتضي واجب بروناكس ان يجد له سبيلا الى اسوار طروادة ، في محاولة لقتل احد المواطنين هناك ، فيقلع اثناء الظلام تاركا سالقيوس وهو يقرأ كتابا • وعلى الشاكلة نفسها يرحل ايلوس ليغتال احد اليونانيين ، تاركا كايس وهو ينشد بعض الاشعار • ثم يلتقي بروناكس بكاييس فيقتله ، كما يحصل ذلك الامر لايوس اذ يقتل سالقيوس عندما كان يقرأ • وهنا نصل الى خاتمة المفارقة ، اذ يعود بروناكس ، وفي العتمة يجد ان صديقه قد مات :

(بروناكس : اما زلت يقظا ، وانت تقرأ • هذه اغان فريدة • تحول بين الجندي وبين فراشه في الليل •

آه سالقيوس ، انه من المرعب احيانا الا يكون له من الوقت ما يوفره لكلمة — انه سار الى هذه الاسوار ، تحت النجوم ، كما يمشي العاشق في حديقة ، بين الازهار المتألقة بضوء القمر — ما روع هذا النقاء • كان ينشد اشعارا ، على ما حسب ، حتى داهمه الموت •

الماء البارد جيد الاثر ، بعد كل فعل مثير للشفقة ، لانه ينعش الذهن ، ابتغاء نوم هانئ •

حسن ما حدث ، فالنوم علاج ناجع قوي لكل ما يغيظ • (يمر الحارس)
حان الوقت لاطفاء الشعلة • لست بحاجة اليها • • كان ينبغي لك ان تركز
الى الفراش • • سالفوس (••••)

[ينظر الى الخيمة لأول مرة] ماذا انت نائم ، ومازلت مرتديا ملابسك •
صديقي ، اراك لامباليا ••• والشعلة مازالت متوقدة • سالفوس ••••
سالفوس ها انا اقول ••• الالهة ••• ماذا صديقي •• سالفوس ، سالفوس
ميت ••• لقد جرى ماجرى ••• جرى ماجرى ••• لقد نفذت الاحكام •
تعظم الجمال ••• وهناك على الاسوار الطروادية ••• سيأتي شخص اخر
ايضا ••• سيأتي شخص اخر ••• [يمر الحارس] • ثم في سنة ١٩١٨ انتج
درنكوتر مسرحيته (ابرهيم لنكن) وفي الحال ارتفعت سمعته التي كانت
محددة بالخزين المسرحي ، ارتفاعا شاهقا ، وبسبب جاذبية هذه المسرحية ،
اقتنع لان يكتب (ماري ستيوارت) - ١٩٢١ - و (اولفر كرمويل) - ١٩٢٢ -
و (روبرت • أي • لي) - ١٩٢٣ - والمفهوم الطاغى على هذه المسرحيات
يتمثل بدراسة الرجال والنساء الذين تسمو طبائعهم على ما هو اعتيادي مبتذل •
المسرحية الاولى تعرض علينا رجلا يواجه مشكلة استخدام القوة
التي يملكها ابتغاء تحقيق هدف مثالي ، والمشكلة نفسها ، بما فيها من
تغييرات ، تهيمن على الفعل ، في مسرحيتي كرومويل و (لي) • اما في (ماري
ستيوارت) فان درنكوتر يريد منا ان نتصور امرأة استثنائية ، قوة حبها من
العظمة ، بحيث لا يمكن قصرها على موضوع واحد • قد يمكن ان نقرر ان
هذه الاعمال لم تكن معمقة الى الحد الذي كان متصورا ، ولكنها كانت
بالتوكيد مهمة لانها اسبغت تعبيراً درامياً على ثيمات تجاوزت نطاق المسرحيات
الواقعية يومئذ •

وفي زمن متأخر بعض الشيء ، افصح كليفورد باكس عن نوع مماثل من التطور في كتاباته • فمسيرحياته المبكرة ابتداء من (المقطوعة الحاملة في باليرمو) ١٩٢٤ - الى (اعلى النهر) - ١٩٢٥ - ومن (جنون منتصف الصيف) - ١٩٢٤ - الى (السيد يبيس) - ١٩٢٦ - كانت متنوعة الاساليب ، مع ان معظمها ، ظهر فيها ميل لما هو (شاعري) او فنطازي وفيما بين ١٩٣٠ و ١٩٣١ عاد الكاتب ليقدم الى الجمهور سلسلة من المسرحيات التاريخية كـ(سقراط) - و (البندقي) و (السيدة الخالدة) و (الوردة بلا اشواك) - ١٩٣١ - وقد احرزت له الاخيرة تثمينا عاليا • ومع انه في بعض مسرحياته مال لان يصبح (فلسفيا) على نحو دقيق ، فانه في مسرحيات اخرى فقد سيطرته على الواقع الا ان اسهاماته جديرة لان تضعه في مكانة رفيعة جنبا لجنب مع اسهامات درنكوتر •

اما الكاتب المسرحي الذي كان له بعض النفوذ في هذا العهد ، سواء بكتاباته ام من خلال فعالياته المسرحية العملية ، فكان اشلي ديوكس ، الذي نال النجاح بمسرحيته (الرجل الذي يؤوده حمل من الاوزار) - ١٩٢٤ - ان عقدة هذه المسرحية التاريخية عقدة سطحية ، ولكن الجمهور سر بحوارها النثري الشفاف • وكما تشير مجموعة مسرحيات ديكوس الاخيرة بعنوان (خمس مسرحيات من عهود اخرى) - ١٩٣١ - فان الكاتب استلهم باستمرار من خلال وسائل التعبير ، موضوعاته من العهود القديمة • كما ان النجاح واكب ايضا انتاج (رتشارد من بوردو) - ١٩٣٢ - التي كتبتها اليزابيث ماكنتوش تحت الاسم المستعار غوردون دافيوت ، والتي اعقبتها بمسرحيتها التاريخية الاخرى (ملكة الاسكوتلنديين) - ١٩٣٤ - وباستثناء هؤلاء الكتاب ثمة كتاب اخرون اكتشفوا حقولا خصبة مماثلة في الشيمات التاريخية فشين ليزلي يتخذ تسعينات القرن السابع عشر منطلقا كـ (المتعة السارة ومسرحية السيدة فتزشيربرت التعبدية) - ١٩٢٨ - وفي (تشارلس وماري)

— ١٩٣٠ — تعالج جين تيمبل حياة الكاتب (لام) واخته • اما عهد هنري الرابع فقد اختاره كونا ل اوريوردان (نوريس كونييل) في مسرحيته الذكية (مسات صاحب الجلالة) — نشرت (١٩١٢ — ثم نقحت ١٩٢٥) • اما في ثيمة (كرشنا كوماري) — ١٩٢٤ — فيعود ادورد تومسن الى الهند سنة ١٨٠٦ • على حين يهتم هاوارد بيسي بسلسلة من المسرحيات تتألف من مشاهد مؤثرة بالرغم من افتقارها لقوة البناء المعمارية الواسعة •

بينما (وارن هاستنكنز) — ١٩٢٨ — تحتفظ بقوة درامية بعض الشيء الا ان توجهها بحاجة الى الدقة • اما (الخامس من تشرين الثاني) — ١٩٢٤ — فتقاسي من ازدحام شخصوها • اذ لم تجر صياغة الاحداث التاريخية بشكل يتلاءم مع المستلزمات المسرحية • على حين ان لورنس هاوسمان ، بلمساته البارة وعاطفيته الكلبية المترددة ، وفكاهته الحريفة قد احرز سمعة واسعة بين الهواة ، بمسرحيته الساحرة (مسرحيات صغيرة للقديس فرنسيس) — ١٩٢٢ — ومسرحياته المتنوعة القصيرة المستندة الى حياة الماكة فكتوريا • ولاسيما مسرحيته (الملكة فكتوريا) — ١٩٣٥ — التي كانت مؤلفة من مجموعة مسرحيات ذوات الفصل الواحد ، وضعت معا وفق تسلسل زمني • بينما (سارة نائبة الملك) — ١٩٣٤ — و (السيد الاول) — ١٩٤٥ — اللتان كتبهما نورمان غنزبري تنحوان المنحى نفسه •

اما الكاتب المسرحي الذي جمع بين اشتات هذه الفعاليات الى حد كبير فهو الانكلو — سكوتي ، جيمس بريدي (او • هـ • ماهفور) وقد بدأ عمله الفني متأثرا بالكاتب جي • أي • فيرغسن ، مؤلف (كامبل من كليمور) — ١٩١٥ — وجون براندين ، مؤلف (هذا الوادي يعود لي) — ١٩٢٣ — و (الرفعة) — ١٩٢٥ — • في البداية ظهر ان بريدي كان يميل الى قصر مجاله الفني على الحركة الدرامية الاسكوجية ، التي رعتها وعنيت بها الجمعية الوطنية المسرحية الاسكوجية ، ورابطة الدراما للجمهور الاسكوجي ، واذا بفنه يزدهر فجأة

ليجعل منه كاتباً درامياً يحظى بشهرة عريضة • كان بريدي موهوباً بحس فكاهي ذي طابع شخصي ، وسيطرة رائعة على النثر المسرحي ، فقد تمكن من الإمساك بزمام الانتباه بما عرف به ، من تعدد المواهب ، وإدراك عميق للمقيم الشخصية واحساس درامي رائع • ومن سوء الحظ ، انه اضاف الى هذه المناقب ، ضعفاً خطراً • اذ كان ذهنه من الحيوية بحيث لم يكفد ينتهي من مسرحية حتى يقفز خياله الى المسرحية التالية ، وبالنتيجة كانت حماسته التي تواكب فصوله الاولى ، تتبدد في المشاهد الختامية • ومع تميز انجازاته فانه لم يترك لنا مسرحية واحدة مرضية تماماً • ان الفصل الاول الباهر في مسرحيته (الطريق المتعرجة) - ١٩٢٩ - لا يوصل ماتفرد به من اصالة الى الفصول اللاحقة ، فافق الرؤيا الواسع ، الذي اعانه على تقديم دراسته المعمقة للحياة في ادنبرة في مسرحيته (المشرح) - ١٩٣٠ - بما فيها من اجواء متناقضة بين الحانات القذرة وغرفة عيادة الدكتور نوكس ، وبين قاعات الاستقبال الانيقة المحترمة ، لا تستمر ، في تأثيرها الى اخر المطاف •

من الطبيعي ان (المشرح) مسرحية تاريخية ، اما منحى عبقرية بريدي فيبدو في حسن اختياره لموضوعاته • ف (طوبيا والملاك) - ١٩٣٠ - و (سوزانا والشيوخ) - ١٩٣٧ - يستلهمان مادتهما من الكتاب المقدس • الاولى (تاريخية) في المعالجة والثانية تنقل القصة القديمة الى منطلق جامعة سكوجية • اما (ملك اللامكان) - ١٩٣٨ - فتنقلنا الى العالم المعاصر مادياً ، الا ان هذا العالم يتغير فنطازياً • اما في (الكاهن النائم) - ١٩٣٣ - فيمكن ان نجد انفسنا في بيئة مألوفة هي بيئة نوادي يومنا هذا ، ولكن سرعان ما ننجر الى الماضي ومن ثم الى المستقبل في مسرحية (بولفراي) - ١٩٤٣ - حيث نجد انفسنا في بيت قس ، في احدى الهضبات بين اشخاص ذوي صلة بسني الحرب • الا ان الشخصية المحورية في الفعل هي الشيطان نفسه متكرراً في شخصية السيد بولفراي • وسواء اكانت المجالات تاريخية ام خيالية •

فان المخلوقات الفنتازية هي التي كان بريدي يجد السعادة في ان يعيش بين ظهرانيها •

واذا نحن وضعنا جانبا المسرحيات المتأخرة التي كتبها كتاب المسرح الارلنديون ، بعد قيام الدولة الارلندية ، ولو لم يعد من اللائق ، ان نعد هذا المسرح دراما (بريطانية) فاننا نستطيع ان نرى هذه الميزة الخيالية منعكسة على نحو واسع ، فيما انتج من مسرحيات في مسارح لندن اثناء تلك السنين • فالمسرحية الارلندية (الظل والجوهر) — ١٩٣٤ — لبول فنسنت كارول فيها من الدقة والرقّة ، بحيث يعسر العثور عليهما في أي مكان آخر • اما اسلوب شون او كيسي ، بما فيه من خصوبة ، فلا يمكن ان تضاهيه كتابات كتاب المسرح البريطانيين المعاصرين • الا ان مسرحيات من امثال (الاتجاه الى الخارج) لسوتن فين — ١٩٢٣ — تصدمنا ، فبعد الفصل الاول البارع والمفاجيء منها يتبين ، في الواقع ، ان الباخرة ليست سوى زورق يحمل الموتى • على حين ان مسرحية (التملك) للورنس هاوسمان — ١٩٢١ — ليست غير (لمحة نظر في الفردوس) • ثم ان الاعمال الخيالية الاخرى ، توحى بالتلفهف الروحي نفسه الذي كان قوي الاثر في دور العرض الانكليزية •

٤ — المسرحية الشعرية :

بديهي ان كثرة من المسرحيات التي رصدناها في القسم السابق من الفصل قد كانت متأثرة بما يمكن ان نطلق عليه الطابع (الشعري) حتى ان بعض مؤلفيها كدرنكوتر وباكس قد جربوا كتابة الحوار شعرا • واذن ، فان هذه الاعمال يمكن ان تعد توطئة للمحاولات المقصودة التي جرى تنفيذها في غضون النصف الاول من القرن العشرين ، لمواصلة حمل التراث رغم العقبات احيانا ، لان الهدف ظل ملحاما منذ نهاية القرن السادس عشر ، غير اننا حين نعود الى هذا المجال من الفعالية الدرامية ، نواجه تناقضا ظاهريا محددًا • فمن جهة يبدو ان المسرح من ١٩٠٠ الى ١٩٣٠ ، قد وقف موقفا صارما ضد الاسلوب

الشعري ، ومن جهة أخرى ، نجمت ، ضمن التيار الميال للواقعية ، محاولة خفية جريئة التصميم ، عميقة ، نستطيع ان نعثر عليها في كل مكان ، في القرن التاسع عشر وضعت الاسس لنوع جديد من الدراما الشعرية • ان هذا التناقض الظاهري ينبغي ان يظل نصب اعيننا دائما ان كنا نريد ان نقوم على نحو صائب الروح التي كانت تحرك دور العرض يومئذ •

وفي بداية سنة ١٩٠٠ تألق نجم ستيفن فليبيس تألقا وقتيا ، حتى ان الكثيرين اعتقدوا ان هذا الكاتب كان بشير تطور نشيط متجدد في حقل المأساة الشعرية • كانت مسرحية (هيروود) - ١٩٠٠ - اولى مسرحياته وبعد سنتين اعقبها (باولو وفرانيسكا) - التي كيل كثير من الثناء عليها (وقد كتبت سنة ١٩٨٩ ، ولم تنتج الا في سنة ١٩٠٢) • مهما يكن من امر ، فمن سوء الحظ اعقت هاتان المسرحيتان ، بـ (يوليسيس) - ١٩٠٢ - و (خطيئة داود) - ١٩٠٤ - و (نيرون) - ١٩٠٦ - وكلها ، مع الاسف ، مشوبة بنواقص خطيرة ، مرت دون ان تلاحظ بسبب سورة الحماسة الاولى • من المؤكد ان فليبيس كان مطلعاً على شؤون المسرح ، كما ان شعره سلس ، منغم وهذا امر يمكن الاقرار به ، لكنه عدا ذلك لم يكن يمتلك شيئاً • فشخصه مسطحة متكلفة واوضاعه المسرحية ميلودرامية ، في اغلب الاحيان • فكانت النتيجة ان أي كاتب مسرحي لم يشهد مثل شهرته التي خلقت به كالشهاب لتهبط به بمثل تلك السرعة • ومن زاوية زمننا نستطيع ان ندرك بسهولة لماذا كان ينبغي ان يحدث ما حدث • ان التقصير الاساس في مسرحياته يتشثل في انها قديمة الطراز • اي انه كان ينظر الى وراء ، كما فعل كتاب الدراما الشعرية في القرن التاسع عشر • ولذا ، فان عمله شأن اعمالهم ، كان يعوزها اللب الاصيل •

ان مثال فليبس ، كان يمكن ان يصور ، على انه تحذير للآخرين ، أي ان اية محاولة لاقتفاء أي نموذج بعينه ، محكوم عليها بالاخفاق • لكن في الواقع ، تعج السنوات التي تتوسط بين انتاج (باولو وفرانسيكا) وبين (صافو) — ١٩٦٠ — للورنس داريل بمسرحيات نسيت جملة الان ، لانها حاولت بطريقة مباشرة او غير مباشرة اتباع الاسلوب الاليزابيثي • فـ (الالهة العذراء) — ١٩٠٦ — لروودولف بيسييه يمكن ان ينظر اليها بصفتها نموذجا لهذا الطراز • اما مسرحية (حسن) — ١٩٢٢ — للكاتب • جي • أي • فليكر فهي نموذج اخر • كانت المسرحية الاخيرة بمشاهدها البهية وموسيقاها ، والباليه ، ناجحة على خشبة المسرح ، الا انها ، في الواقع ، ليست سوى تجميع عناصر مشتتة ، ليس فيها انسجام ولا شكل بحيث تكاد لا تتفوق على (تشوتشن تشاو) او على مسرحية (قسمة) — ١٩١١ — لنوبلوك • استغلت مسرحيات (حسن) و (قسمة) موضوعا شرقيا ، دون ادخال اي شيء جديد • الا ان تأثيرا اخر من الشرق ، كان له وقع في البدء بفتح طريق جديد • ففي باكورة القرن جلبت فرقة يابانية عددا من مسرحيات (النو) الى لندن ، وفي سنة ١٩١٣ نشرت مجموعة من هذه المسرحيات • وعلى اثر نجاح المجموعة ظهرت مجموعة ثانية بعد ثلاث سنين • وبذلك فتحت مغالق عالم جديد امام الشعراء • الى ذلك الوقت كان النموذج الاليزابيثي هو النموذج الوحيد المتيسر • والان تم اكتشاف شكل درامي جديد ، بحيث تحقق توجه طريف الطرافة كلها • من الواضح ان محاكاة تقنية دراما (النو) لا يمكن ان تكون مجدية بصورة مباشرة لانها لا تستند الى تقاليد كان لها وجود في انكلترا • غير ان اسلوب التناول التي اختصت بها هذه المسرحيات ، اثار تفكيراً نقدياً ، مما ادى الى تجارب في الاساليب تختلف عن تلك التي كانت سائدة بين مسرحيتي (شينسي) و (باولو وفرانسيكا) •

ان تأثير الدراما اليابانية هذا واضح في الكتاب المسرحيين على اختلاف مشاربهم • فليس من المصادفة ان اختار ميسفيلد ثيمة يابانية لمسرحيته (المخلص) — ١٩١٥ — بالرغم من انه لا يدخل ، كما يفعل الآخرون ، وسائل تقنية مستعارة من مسرح (النو) • فهو كما يبدو واضحاً ، في (الملك فيليب) — ١٩١٤ — و (الجمعة الحزينة) — ١٩١٧ — و (ابنة الملك) — ١٩٢٣ — و (محاكمة يسوع) — ١٩٢٦ — و (ترستان وايزولته) — ١٩٢٧ — قد مزج بوعي او بدون وعي ، بين مؤثرات المسرح الياباني وبين المسرح الكلاسي •

اما في اعمال دبليو • ب • ييتس ، من جهة اخرى ، فالنفوذ الياباني جرى الاقرار به بكل حرية ، ذلك ان مسرحياته تبرهن بصورة ساطعة على مدى هذا النفوذ ، لانه احدث تغييراً تاماً في الاتجاه • كان ييتس ، في مسرحياته المبكرة ، متأثراً على نحو يكاد يكون كاملاً بالاسلوب الاليزابيثي الذي سعى لصياغته بشكل جديد بخياله الغنائي • وهكذا ، ف (الكوثيسة كاتلين) (التي كتبت ١٨٩٢ — ومثلت ١٨٩٩) تمثل القوة المحركة المستندة اساساً الى التقاليد القديمة التي انتجت (باولو وفرانسيسكا) الا ان ييتس اضفى عليها الحياة بسطوة كلماته • تحملنا العقدة الى عالم الفنطازيا ، الى عالم تفتك به المجاعة ، حيث يتجول تاجران شيطانيان ابتغاء شراء الانفس في مقابل لقمة العيش • ومن اجل عرقلة تلك المساعي تتصدى الكوثيسة كاتلين، بما عرفت به رافة جليلة ، لتلك الافاعيل ، فتقدم عطاء يتمثل في شراء الانفس المباعة ، بثمن رهيب هو حياتها نفسها • يوافق التجار راضين بهذه الصفقة • الا ان رحمة الالهة تحتضنها ، فتهب لها تاجاً سماوياً وقد منح ييتس لهذه القصة لغة غنائية غنية • يحطم الشاعر اليل مرآة قائلاً :

ها انا احطمك كسراً وشظايا ، لان الوجه الذي اترعك

بالجمال لم يعد له وجود •

يا ذات القلب البارد ، امضي لسبيلك ،

لان التي كلماتها الحزينة جعلتك روحا حية ، قد مضت *
 اذ لم تتركك الاكرة من تراب عاطفي *
 وانت ايتها الارض الفخور ، وانت ايها البحر الطفولي ، تلاشيا !
 لانكما لن تسمعا خطواتها المتعثرة *
 لانها ستبقى وحيدة وسط الحرب الضروس بين الملائكة والشياطين *
 اما الشخوص الآخرون ، الذين ليسوا شعراء ، فانهم ينطقون باللغة
 نفسها * هاهي كلمات اوونا تصاغ بالصياغة نفسها :
 قل للذين يمشون على ارض السلام *
 اني سأموت من اجل ان اذهب الى من احب *
 الاعوام كالثيران السود الضخمة تدوس سطح الارض *
 والله الراعي ، يحثها لان تتقدم الى امام *
 وانا منكسر القلب ، لاني اراها تمضي *
 ان (الكوتيسه كاتلين) انجاز مؤثر بالقياس الى شاعر شاب ، ولكنها
 مع ذلك ، تستمد وجودها ، اساسا ، من تقاليد رومانسية سحيقة ، لم تعد
 خصبة * وهكذا الحال مع المسرحيات المبكرة الاخرى ، ف (موطن رغبات
 القلب) - ١٨٩٤ - حيث تمثل برجيت برون ، عالم الواقع ، في مقابل
 ماري المفعمة بـ (الاحلام الحمقاء) تتبدى على هذه الشاكلة : كيف ان
 الاميرة ايدان ، ابنة ملك ايرلندا ، تسمع صوتا ، يغني في عشية ايار ، فاذا
 بها تتبع الصوت ، بين اليقظة والنوم ، لتجد نفسها في ارض الجن حيث
 لا شيخوخة ولا تأله ولا رزاة ، حيث لا شيخوخة ولا حكمة ولا مكر ، حيث
 لا شيخوخة ولا مرارة لسان *

اما (كاتلين ني هوليهان) — ١٩٠٢ — فان نداء مماثلا للنداء السابق يدعو مايكل غيلان كما هو الامر في مسرحيات (المياه الظليلة) — ١٩٠٠ — التي مثلت في سنة ١٩٠٤ — و (عتبة الملك) — ١٩٠٣ — و (دير دره) — ١٩٠٦ — في كل من هذه المسرحيات حرارة غنائية ، لكنها مع ذلك ، تفتقر الى القوة الملهمة التي توحى بالجدة والطرافة • وليس من قوة ملهمة كذلك في مسرحية (دير دره ذات الاحزان) — ١٩١٠ — لسنج ، بالرغم مما فيها من قوة ورؤيا • مهما يكن من امر ، فاننا حين نمضي قدما مع الزمن لعدة سنين ، نجدنا في مواجهة (اربع مسرحيات للراقصين) — ١٩١٦ — ١٩١٧ — لبيتس ، وبعد ذلك نلتقي بمسرحيات اخرى متأخرة ، عندئذ ندرك مدى صلتنا بما هو جديد ، طريف • ان هذا الشيء الجديد في كتابات بيتس وفي كتابات الآخرين ، ينبغي ان يكون في موضع عنايتنا • ذلك ان هذا الامر ، ولا شك ، لم يقدم للجمهور المسرحي الا عطاء نورا يومئذ • اعترف بيتس نفسه ، بان دور العرض اخذت تمتعض منه ، ولذلك تنكب الاتصال بجمهير تلك الدور ، حالما بكتابة مسرحيات صغيرة ، مقيدة بالاشكال التقليدية ، على امل ان يمثلها عدد قليل من الممثلين في غرف الاستقبال امام مشاهدين متميزين قلائل • ان اول ما يبادر الى الذهن ، وجود روح معارضة للتياترية في دخيلة حلم الكاتب ، ومما لا ريب فيه ان الحق كان بجانب هذا الحلم • ان الدراما لا يمكن ان تزدهر ، الا اذا توجهنا بفكرنا الى القاعة وشباك التذاكر والمقصورات ، لا الى الكراسي المنظمة في غرفة استقبال احدهم • ومع ذلك اذا تفحصنا القضية بتعمق نرى انفسنا مضطرين للاعتراف بان اساسا جديدا وضع ، اثناء ذلك الزمن ، حين اعلن عديدون من النقاد عن لفظ الدراما الشعرية لانفاسها ، بعد ان تلاشت تلك الدراما تقريبا من دور العرض • ولاول مرة اخذ الشعراء يبحثون عن اشياء ، كانت في القرن التاسع عشر مواضع ثقة ، اذ شغلت اذهانهم مسألتان

خاصتان • ففي الماضي ، كان الكتاب الذين عنوا بالدراما الشعرية ، لا يعنون بها الا لانهم كانوا يتتبعون خطى الاليزابيثيين : اذ انهم لم يتوقعوا ليسألوا انفسهم ، عن المناقب الكامنة في صياغة مسرحياتهم بشكل شعري ان كانت ثمة مناقب • اما مانجده في بواكير القرن العشرين ، فيتمثل في محاولات جادة لاكتشاف هذه المشكلة • ان كتابات لاسيل ابركرومبي ، في الموضوع المطروح ، ليست الا الحلقة الاولى من المقالات التي كتبها العديد من الكتاب التي كان الغرض منها وضع تمييز جوهري بين المسرح الشعري وبين المسرح النثري الواقعي ، من اجل عرض التقصيرات الحتمية ، التي تعترض المسرح الاخير ، وقبل كل شيء ، التوكيد على واقع ، مفاده : ان الدراما الشعرية ، لو اريد لها ان تكون مؤثرة ، لتطلبت الحال ، ان تعني شيئا يتجاوز المسرحية ، التي يتخذ فيها الحوار شكلا شعريا • وهكذا ، يصح القول : ان الاهمية الباطنية لهذه الدراما الشعرية ، قد جرى اختبارها مجددا ، اذ لم يقتصر الامر على الشكل الخارجي ، وفي الوقت نفسه ، تم الاعتراف بان الشكل الخارجي ، هو عنصر اساس ، وجنبا لجنب مع الاسئلة الاكثر عمومية اثارت اسئلة تتصل بالعلاقة بين الاوزان الشعرية وبين الكلام المحكي المؤلف • كان الشعر المرسل ، الذي استخدمه شكسبير مقبولا ضمنا ، بصفته الوزن الذي تبناه جميع الشعراء الذين كانوا يتلهفون لكتابة المسرحيات • اما الان ، في الاجواء النقدية الجديدة ، فقد اخذ المعنيون بكتابة الدراما يدركون ان الشعر المرسل الاليزابيثي لم ينل ما ناله من سطوة ، الا لانه كانت له صلة بالكلام المحكي الاعتيادي ، في عصر شكسبير • ثم اضطر هؤلاء الكتاب تدريجا الى الاعتراف بان النثر الاليزابيثي ، كان اغنى في نمذجته واقل توجهها في حقل المنطق من شعر العصور المتأخرة ، وتبعاً لذلك ، فان الشعر الشكسبييري يمكن ان يعد نوعاً من الكلام المرفوع الوتيرة الذي يتصل اتصالاً لصيقاً بجمهوره ، في العالم الذي كان يحيط به •

وبهذا الاكتشاف حمل هؤلاء حملا على الاقرار بان محاكاة ايقاعات شكسبير ومارلو وفليتشر ، كما كانت سائدة يومئذ ، يمكن ان تكون حجر عثرة في سبيل احياء الشعر الدرامي ، ذلك ان هذه الايقاعات التي لاتنسجم مع اشكال الكلام المحكية في العصر الحديث ، لم تعد حية ، لافتقارها الى القوة الخلاقة المحركة . ذلك انهم وجدوا في اسلوب شكسبير قوة وحرارة لانه كان يمثل تناميا عضويا لشكل خاص من الكلام ، اما القوة المترتبة على ذلك الواقع ، فقد اضفت على حوارهِ طاقة يمكن ان تكون لها جاذبية ، حتى في الفترات التي شهدت تغيرا في النثر الاعتيادي . على اية حال ، ان الشعراء الذين حاولوا محاكاة شكسبير ، لم يستطيعوا ان ينالوا ماناله من قوة وتبعا لذلك ، ظلت ابياتهم مسطحة على خشبة المسرح . واذن ، اعترف المعنيون باحياء الدراما الشعرية ضمنا بان الجمهور المعاصر الذي يسيء الظن بـ (الدراما الشعرية) الى حد النفور ، كانت له اسباب مسوغة تماما كما تبين ذلك انطلاقا من وردزورث وانهاء بسونبرن .

الشيء المهم الذي ينبغي ملاحظته ان تلك المشكلة وضعت وضعا محددا وان المعضلة تمت مجابتهها بصورة امينة نزيهة . ومن اجل التخلص من هذه المعضلة ، ظهر خطان من التطور ، يمكنهما ان يقدموا فرصا محتملة يمكن ان تجد لها صورا ايضاحية في كتابات . ابر كرومبي وغوردون بوتوملي .

يتمثل الخط الاول من هذين الخطين ، في السعي الواعي لاقتباس وتكييف الاوزان الشعرية القديمة ، او في صياغة اوزان جديدة ، بطريقة تجعلها حيوية بالقياس الى مسرح اليوم . ادرك ابر كرومبي ان دور العرض يومئذ كانت تعيش في ظل غمامة ثقيلة من النفور ، كانت تهيمن على (الدراما الشعرية) اذا انه لم يخامرهُ الا أمل ضئيل في الاستحواذ على المسرح لكنه كان قانعا بالتقدم الى امام ، متحملا مسئوليته مؤملا من خلال جهوده وجهود الآخرين ، ان يضع اساسا لما يمكن ان ينبثق من المستقبل . فمسير حياته كلها — من (ديبورا والافعى) — ١٩١٣ — و (نهاية العالم)

— ١٩١٤ — و (السلم) — ١٩٢٠ — و (العنقاء) — ١٩٢٣ — و (الهارب من الجندية) — ١٩٢٢ — الى (بيع القديس توماس) — ١٩٣١ — تعنى اساسا بمسألة الشكل • فهو ، على الضد من شعراء القرن التاسع عشر ، سعى للتخلص من تأثير شكسبير وهو بخلاف بيتس ، حاول ان يربط شعره بالواقع العمومي ، ذلك انه استهدف تحقيق اصداء جديدة تتمثل في المزج بين ماهو اعتيادي وما هو خيالي • ففي (ديبورا) مثلا ، يتحدث احدهم الشخص عن وباء الطاعون قائلا :

(لكنني في دخيلة نفسي ،

استطيع ان ارى شبحا رماديا كالمطر ،

تحيط بشكله سحبات بيضاء من الهواء الظليل ،

سامقة كالرياح ، شاخصة فوقنا ،

يتقاذف الاجسام المتلوية ألما ،

هنا وهناك ، دون ان تفارقه ابتسامته ،

كأنه رجل يفعل مايفعل بالفئران التي تناهبت السم الذي وضعه لها) •
هنا يتضح بجلاء ، انه جرت محاولة مقصودة ، الغرض منها التخلص من الايقاعات الشكسبيرية •

ان مسرحيات ابركرومبي بصفتها مسرحيات ، كانت ذات قيمة تياترية ضئيلة ، ولعل مرد ذلك اهتمامه الدائب بالشكل الشعري •

اما في معالجته لثيماته ، فقد مال الى ماهو (فلسفي) اذ توجه الى انتقاء الموضوعات البعيدة كثيرا مما هو اعتيادي ، والمثال النموذج في هذا الصدد ، هو مسرحية (العنقاء) التي كان منطلقها بلاد الاغريق القصية (قبل الحرب الطروادية) • ومع ذلك فانه كان يسمح لما هو قصصي سردي ان يتدخل ، بغير مناسبة ، في الفعل الدرامي ، وهذا ما كان يحدث ، في اغلب الاحيان ، كما جرى مثلا في (بيع القديس توماس) •

ان ابر كرومبي بصفته كاتباً مسرحياً ليست له اهمية تذكر ، غير انه بتوجيهه الانتباه للمشكلات المتعلقة بالدراما الشعرية ، وبصفته مجرباً لايقاعات شعرية جديدة مناسبة للمسرح يحتل مركزاً مرموقاً . ان هذا الامر يشير الى وسيلة واحدة من وسائل التناول ، اما الوسيلة الاخرى فتجد لها تعبيراً في مسرحيات غوردون بوتوملي ، ولا سيما في مسرحياته المتأخرة ، وبينما كان ابر كرومبي يهدف الى نقل الكلام الاعتيادي الى مستوى التعابير الشعرية ، قرر بوتوملي ان يبحث عن الالهام في اماكن اخرى . ربما في البداية ، لم يكن مثل هذا الهدف ظاهراً في كتابته ، فـ (الصارخ في الليل) — ١٩٠٢ — و (عشية منتصف الصيف) — ١٩٠٥ — و (لاوديسا وداناى) و (السفر على ظهور الخيل الى ليشند) — ١٩٠٩ — فضلاً عن مسرحيتي (زوجة الملك لير) — ١٩١٥ — و (غروتش) — ١٩٢١ — ١٩٢٣ — اللتين حاول ان يكتب فيهما مقدمتين لـ (لير) و (ماكبث) . في تلك الاعمال لم يفصح الكاتب الا عن قوة متواضعة تتمثل في قوته الشخصية الخيالية ، وسيطرته على قيم شخوصه وبراعته الواضحة ، في خلق مشاهد الترقب . ان افضل ما فعله في هذا الصدد ، يتمثل في المسرحيتين (الشكسبيرتين) . ففي (زوجة الملك لير) تجري محاولة لجلب الانتباه من اجل عرض الوضع الذي يقدم الينا ، قبل البدء بمسرحية (الملك لير) نفسه : لير رجل عجوز ، ميال للحب عنيد ، يهجر زوجته (هايفد) ليتخذ غور مفليت ، المرأة السوقية خليلة له . فتسعى غونريل ، الابنة الطيبة ، الباردة الطبع للانتقام . اما كورديليا فان شخصيتها تستمد تكوينها من مقت امها ، ومن تعلق والدها الطافح . اما في (غروتش) فتظهر الليدي ماكبث ، كأنها فتاة تربت في تزمّت قلعة اسكوتلندية وهي تحلم بعالم ذهبي خارج نطاق تلك القلعة . وبينما كانت على وشك الزواج من رجل تكرهه ، يأتي عسكري من رجال الحاشية ، يدعى ماكبث فيغادرا القلعة معا . ان شخصية الليدي ماكبث الرهيبة تجد نفسها في فتاة مفعمة بالحياة ، طموحة ، تسعى جاهدة الى امر لا تعرف عنه شيئاً .

يفصح بوتوملي ، في هذه المسرحيات عن قوة متميزة تعالج الطبيعة البدائية • فالبريطانيون والاسكوتلنديون الذين يتناولهم ، ليسوا مجرد شخوص محدثة تتحدث عن افكارها شعرا ، انما تلك الشخوص لها خصوصيتها لما تتمتع به من وحشية وشجاعة لتحقيق اهدافها كما تتمتع ببساطة غامرة • وباكتشاف هذه الميزات ، نجح بوتوملي في انجاز ما لم يستطع انجازه الا قلة من المؤلفين في زمنه ، وبذلك خلق جوا لجنس اخر وزمن اخر ومع ذلك ، فهو في الاساس ، لم يكن غير مجرد كاتب اقتفى الطريق القديمة: فمسرحياته لم تكن غير تنويعات لاسلوب غرسه الكثيرون في القرن الماضي •

ثم حدث التغيير ، من خلال الاهتمام المتجدد بـ (النو) اليابانية فعاد الكاتب لكتابة سلسلة من المسرحيات الكورالية ، بعد ان توضحت امامه اهداف معينة • وبعد كتابة (غروتش) - على ما قال - (بدأ يلحظ ان الزمن لم يعد ملائما للشعر لينهض بالفعل الطبيعي ، اذ ان ذلك ينبغي ان يقع على عاتق المسرحية النثرية) • وباكتشافه لهذا الامر ، اكتشف شيئا اخر (ومما قاله في هذا الشأن) :

انا احب الاستماع الى الشعر اكثر من قراءته • وعندئذ ، ، فان الحركة ولون الالبسة ، ومسقط الضوء ، بالقياس الى نظري ، يمكن ان تضع ذهني في حالة تهيؤ اجدى بغية الاستماع الى الشعر ••• وعندما اشاهد المسرح ، يمكن لكل موضوع ان يعالج على مستويين : ١ - مستوى التعامل اليومي واللغة الدارجة ، ٢ - حمل الانسانية على النطق ، حين تكون غير ناطقة ، بجعل خشبة المسرح مكانا للنطق على اكمل وجه (بغض النظر عن الاوضاع الخارجية) حيث تكون نعمة الروح مسموعة ، كما تكون نعمة الحركة والنطق •)

ان البحث اللاهـب عن التعبير الشعري المسرحي ، كان يواكبـه ادراكـ
ابعد غورا ، ذلك ان الجمهور الذي يتقبل مثل هذا التعبير ، كان يتناقص ،
بينما الممثلون المدربون على الاسلوب الطبيعي ، كانوا غير قادرين على
التعبير المتكامل عن اللغة التي سعى الكاتب الى اضعافها على شـخصه .
وبسبب ذلك قرر الرجوع بتقصـد الى الهواة ، مؤملا ان يثير بينهم روحا
قد تتغلغل في جمهور دور العرض ، في الوقت المناسب (يقول الكاتب في
هذا الصدد) :

(بصورة لا شعورية جرى تركيزي على الكلام ، بحيث يكون له
القسط الاوفر ، قدر المستطاع ، ثم على السرد الشعري ، الذي وجد له
اليونانيون مكانا ساري المفعول في الدراما ، ثم على البناء الشعري ، بحيث
وجدت نفسي منقادا لان ارى مكانا للشعر الغنائي ايضا) ثم ان الكاتب
اضاف في : (تأمل في روائع المسرحيات الاغريقية) : من (اغا مسنون) الى
(هيبوليتيس) ان الناس كلهم يعرفون ان العنصر السردى عامل ضرورى من
عناصر الشعر الحية على خشبة المسرح . ان كتابنا اليعقوبيين تجاهلوا او قللوا
من قيمة هذا العنصر ، وكانت النتائج مهلكة : بيد ان شكسبير عرف انه
من الافضل الحديث عن اغراق اوليفيا لنفسها بدلا من عرضها لنا وهي تفعل
ذلك . على اية حال ، فان اليابانيين في عصره ، كانوا يعرفون اكثر منه
ولذلك استطاعوا عرضها علينا وهي تغرق نفسها بطريقة رمزية ، على نحو
ناجح ، بينما لم يكونوا يستطيعون ان يقوموا بذلك الفعل ، بشكل واقعي
هذه الاعتبارات حدت بي الى محاولة تطبيق طريقة تركيبية جديدة .
الطريقة اجتذبتني لانها : أ - تتضمن معالجة غير واقعية للشيمة الرئيسة ،
تبدو لي معقولة ، لان الشعر ليس شكلا واقعيـا من اشكال الكلام ، وهو
غير مريح كثيرا في الفعل الواقعي ، ثم ان الواقعية متى تم نبذها ، تتيسر لي
حرية سارة في اختيار الموضوع : ب - انها (يعني الطريقة) تحرر الاداء
المسرحي من كثير من مستلزمات المسرح الحديث ، الباهظة النفقات .

ومن هنا ، تم ابداع مسرحيات (رمال كلبن) و (قلعة تاوي) و (زوجة اردفورلتش) • هنا نكاد نجد انفسنا في عالم ييتس ، في رحاب مسرحيته (اربع مسرحيات للراقصين) هذا فضلا عن استلهام المسرح الياباني المعجب ولكن باختلاف جوهري واحد : اذ ان اختيار ييتس لغرفة الاستقبال ، ولجمهور يتألف من عدد قليل منتقى من الاصدقاء ، كانا يعبران عن شخصيته الصعبة الارضاء • في حين ان توجه بوتوملي الى الهواة ، كان المؤمل منه بناء كيان ذي اهمية كبيرة • كان ابر كرومبي وبوتوملي واخرون ، يعملون خارج نطاق جدران المسارح ، ولكن بنتيجة جهودهم ظهر تأثيرهم للعيان في سنة ١٩٣٥ • اذ سرعان ما اخذت الحركة الباطنية سبيلها الى السطح • ففي الولايات المتحدة ، انتج ارتشيبالد مكليش مسرحيته (الفرع) كما نال ماكسويل اندرسن ثناء رفيع القدر بمسرحيته (وترسيت) • وفي السنة ذاتها اثار ت • س • اليوت حماسة بمسرحيته (مقتلة في الكاتدرائية) • ان مسرحية اليوت تشكل معلما مهما في الطريق الطويلة البطيئة نحو احياء الدراما الشعرية ، هنا ، الشاعر الذي عده الكثيرون من الجيل الاصغر منه سنا استاذا لهم تحول الى المسرح ، بحثا عن تطبيق اسلوبه المميز على ذلك المسرح • ان القوة العاطفية التي جرى الافصاح عنها ، في هذه المسرحية قد اضفت الثقة بالنفس على الذين كانوا يدافعون من مدة طويلة عن اعادة ادخال الشعر على المسرح ، كما اقنعت الذين كانوا يشكون بوجود لغة درامية مستندة الى الخصائص السائدة بحيث يمكن العثور عليها في الشعر الحديث • وفي هذه الدراما ، تقبل اليوت المبدأ الرئيس المتحكم في جهود بوتوملي ، اي ان الدراما الشعرية ، لا ينبغي لها ان تستكين وتزحف الى دور العرض ، متنكرة بزي النثر بل يتوجب عليها ان تكون شجاعة لتستخدم بحماسة وحرارة كل الوسائل المناسبة لاشكالها كالميلوديا المركزة وقيم الجنس المتعددة ، والصور الخيالية اللافتة للنظر :

(شممتها ، شممت جالبات الموت ، والحواس اخذت تتسارع ، بنذر الشؤم ، استمعت الى عزف (الفلوت) ليلا ، ثم الى العزف وصوت البوم نهارا ، الاجنحة الحرشفية تتدلى متمائلة كبيرة مضحكة • تذوقت نكهة اللحم المتفسخ في الملعقة • شعرت بتلملل الارض مساء ، وهي متبرمة عابثة سذغت الضحك في صخب الوحوش ، ذلك الصخب الغريب • صخب ابن اوى ، الحمار ، الزاغ ، الفأر ، اليربوع ، ضحك الغواص السمك الطائر المجنون • رأيت رقابا رمادية ملوية ، ذيول جرد منثنية ، في ضياء انفجر الكثيف) •

والسنة التي شاهدت ظهور (مقتلة في الكاتدرائية) ، شاهدت ايضا انتاج (الكلب تحت الجلد) للكاتبين دبليو • ه • اودن وكرستوفر شروود التي اعقبتها (الصعود F6) سنة ١٩٣٦ ، و(على الحدود) بعد ذلك بسنتين • لايشك المرء بقيمة هذه المسرحيات ، ولكن التناقض الظاهري الغريب الذي يلاحظ ، ان هذين الكاتبين كلما حاولا اقحام العامية في كتابتهما ، ظهر انهما يشتدان بعدا عن المسرح • غير ان عددا كبيرا من الكتاب وظفوا مواهبهم في جهود مماثلة في اواخر الثلاثينات • فدوروثي سيرز انتجت (حماسة بيتك) — ١٩٣٧ — و (على الشيطان ان يدفع) — ١٩٣٩ — وفيها اخذت تجربة اليوت في معالجة الموضوعات الدينية ، تتوسع اكثر فاكثر ، بينما قدم ستيفن سبندر مسرحيته (محاكمة قاض) — ١٩٣٨ — استنادا الى ثيمة سياسية •

ولما نشبت الحرب ، سنة ١٩٣٩ ، بدا مؤكدا ان الدراما الشعرية في دور الصيرورة ، ان لم تكن في الواقع قد اصبحت حقيقة واقعة •

ه - المرحلة الاخيرة :

ان التقويم اللازم لتقدم الدراما منذ نهاية الحرب الى سنة ١٩٦٢ تقويم صعب اشد ماتكون الصعوبة لعدة اسباب ، واهمها ان معاصري تلك الفترة ، ليسو متهيئين ، او مستعدين لتقدير قيمة تلك الكتابات المنتجة يومئذ ووضعها على محك النقد . وفي رصدنا الشامل للادب والفن ، نحن بحاجة الى منظور عام قبل الوصول الى احكام صحيحة مجدية ، والحصول على مثل هذا المنظور له اهمية خاصة ، حين يجري اختيار الاعمال الدرامية . ومما لا ريب فيه ان المسرح قلما يقدم لنا مسرحيات كانت ملفوظة في وقتها لنراها من الطرف الفريدة في وقت لاحق ، وفي هذا المجال ، لانكاد نعر على كتاب من هذا الضرب كوليم بليك ، وباستثناء مسرحية او مسرحيتين فان جميع المسرحيات التي صدرت في الماضي ، التي تقرر بعظمتها الان كانت موفقة في اجتذاب اجيالها الخاصة . على اية حال ، ان كنا لا نواجه هذه المشكلة ، فان المشكلة المقابلة تظل قوية التأثير ، محيرة . ففي تاريخ المسرح ، نفتت مسرحيات كثيرة اهتمام الجمهور ، ونالت تقريظا نقديا عاليا ، في حين ان الجمهور والنقاد لم يجدوها جديرة بذلك الاهتمام . واذا ما حكمنا على مسرحية (ماسيدورس) التي طبعت في سنة ١٥٩٨ ، اعتمادا على العديد من طبعاتها فانها كانت تعد من اكثر المسرحيات جدارة بالتشمين في عهد شكسبير ، ومع ذلك ، فاننا لا ننظر اليها الان الا باعتبارها تحفة من التحف النادرة . اما (التاجر اللندني) التي اثارت مشاهدي القرن الثامن عشر ، مع كل الاعذار التي نلتمسها لها ، فانها بالكاد تحظى بالاحترام الذي نالته ذات مرة . ومن هنا ينبغي لنا التحذير المتمثل بالصرخة الانجذابية الوجدية (اين خليفة شكسبير الان ؟) هذه الصرخة التي استقبلت بهتافات في الاداء الاول لمسرحية (دوغلان) في ادنبره . ان هذه الامثلة ليست امثلة استثنائية بل

تمثل المئات من المسرحيات الاخرى • ان المرء لا يستطيع ان يقرأ المقالات التي كتبت في السنوات الماضية ، دون ان يشعر بالاستغراب والمتعة ، بسبب البيانات النابضة بالحياة بصدد ما كان يعد يوما ما من الاعمال العبقريّة •

واذن ، من البديهي القول : ان اية محاولة للتقويم والحكم على مناقب الكتابات الدرامية المعاصرة ، لايمكنهما ، في افضل الحالات الا ان يكونا تجريبيّتين • ومن جهة اخرى ، فاذا لم يتمكن المعاصرون ، بحكم الصرورة من الحصول على منظور ضروري للوصول الى نتائج مجدية ، لابد من الاعتماد على مساعدة ما ، قدر المستطاع ، لكي نضع الماضي نصب اعيننا بينما نحن مهتمون بالحاضر • وهذا لايعني انه ينبغي لنا ان نقارن المسرحيات الجديدة بالمسرحيات القديمة • ذلك بان مثل هذا الاجراء نادرا ما يحقق احكاما مفيدة • ذلك يعني احيانا ، وربما في اغلب الاحيان ، تمكننا من الحصول على نوع من المنظور الخيالي ، اذا ما اقمنا علاقة سببية بين الاتجاهات العامة للمسرح المعاصر وبين الظروف والاتجاهات العامة التي تتحكم في بعض الفترات المعنية بالماضي • المسرح دائما هو حركة ، ودار عرض في أي عهد من العهود قد يكون مختلفا عن أي عهد سابق ، وفي الوقت نفسه ، ان كانت دار العرض كيانا عضويا ، فانها تشارك الكيانات الاخرى في خصائصها • ولذلك يمكن للظروف الراهنة ، ان تفسر وتشخص بالقياس الى الظروف السابقة والاشكال المترتبة عليها •

وفي بحثنا عن الفعاليات الدرامية ما بين سنتي ١٩٤٥ و١٩٦٢ ، لا باعتبارها كينونة بحد ذاتها ، بل بصفاتها جزءا من تاريخ التطور العام للمسرح الانكليزي ، يبدو لنا امران بارزان • الاول ، انه بالرغم من واقع الحرب ، فان الدراميين ، في السنوات التي اعقبت مباشرة سنة ١٩٤٥ واصلوا اعمالهم من حيث ابتدأوا • ان هذا البيان ، قد يقتضي بعض

التعديل ، لان الحرب ما بين سنتي ١٩٣٩ و ١٩٤٥ ، لم تضع فجوة رئيسة بين عهدي مابعد الحرب وماقبل الحرب . ومع ان التعديلات وقذف القنابل ، قد تدخلتا في فعاليات المسارح ، فان التمثيل في هذه المسارح لم يختلف اختلافا كبيرا عن التمثيل الذي سبق سنة ١٩٣٩ . اذ ان كثرة من الدراميين ظلت تكتب المسرحيات على النحو السابق ، اسلوبا ومضمونا، متعقبة ذلك الاسلوب بوضوح وجلاء . ومن هنا ، ف (الروح الحية) و (رياح السماء) و (السيد بولفراي) و (جاءوا الى المدينة) يمكن ان تعد من توابع هذه الفترة . ومن هنا ، يمكننا ان نقول ، لم يكن للحرب تأثير مباشر واساسي في الاتجاهات العامة للكتابة المسرحية التي تثبتت اركانها في غضون الثلاثينات . ومن الموضوعات الرئيسة ذات العلاقة بالموضوعات السائدة مسرحية (سقطه تيدولي الشديدة) — ١٩٤٣ — التي تعالج الغارات الجوية ومسرحية (لاغرفة في الخان) لجون تيمبل — ١٩٤٥ — التي تتناول مشكلات اخلاء المدن ، ذلك ان هذه الموضوعات جاءت الى الوجود بصورة مفهومة ، ذات صلة بالواقع ، ومع اختلافها في عرضها الموضوعي ، فهي لم تختلف لافي الشكل ولا في طريقة تناول .

اما القضية الثانية التي ينبغي ملاحظتها ، فمثارها ان حركة جديدة من منتصف الخمسينات استطاعت ان تضع المسرح بين قبضتيها ، وحين نرصد هذه الحركة الجديدة بعناية في دور العرض ، في القرن العشرين ككل ، ندرك بغتة ان هذه الحركة اتخذت شكلا مكثفا ومسرعا لتكرار الحركة الطويلة الامد التي استمرت من سنة ١٩٠٠ الى سنة ١٩٣٠ . من الواضح ان هذا البيان يتطلب كثيرا من التوسع والتوضيح . وقبل ان نوفر لها اهتماما اكثر ، يمكننا ان نوجز ، ضمن عنايتنا ، تقدم المسرح في السنوات العشر التي توسطت ما بين ١٩٤٥ و ١٩٥٥ .

تميزت الثلاثينات ، كما رأينا بثلاثة اساليب عامة في كتابة المسرحية تمثل بقايا الدراما الاجتماعية الواقعية التي لاتعنى الان بالمشكلات التي سيطرت على اهتمام غالزوردي وايرفن في بداية القرن ، بل اخذت تميل اكثر فاكثر الى التركيز على الشؤون المنزلية اما التجارب المتنوعة ذات الاساليب التي تنحو منحى خياليا ، كتلك السلسلة من المسرحيات التي كتبها بريستلي فكانت مؤشرات لظهور (مقتلة في الكاتدرائية) و ماعقب (المقتلة) من مسرحيات . ان هذه الاشكال الثلاثة هي الطابع المميز للدراما في العقد الممتد من ١٩٤٥ الى ١٩٥٥ .

ان المسرحية الواقعية المألوفة ، التي تعنى عادة بالشؤون المنزلية ، استمرت في شعبيتها ، ولو انها فقدت حرارتها ، كما هو واضح . الا ان اغاثا كرستي دفعتها الى انعطافة جديدة بمسرحياتها البوليسية العديدة ، حيث جرى فيها تيار جديد ضم عنصرين هما العنصر (المألوف) والعنصر (الرومانسي) مما اجتذب مؤلفة (ماسة الخان الكبير) وعددا اخر من الكتات المسرحيين . كما ان كثرة من المسرحيات المماثلة كمسرحية (احدهم في الانتظار) — ١٩٥٣ — لاملين وليمز ، جعلت خشبة المسرح مكتظة بالترقب ، والجثث والمخبرين . ثم ان آخرين واصلوا الكتابة وفق هذا الاسلوب بطرائق مختلفة ، احيانا باعادة معالجة الموضوعات القديمة ، و احيانا اخرى باستغلال الظروف المتغيرة كانت مسرحية (وودلي الصغير) من اوائل المسرحيات الجادة التي تتناول الحياة المدرسية ، كما ان ثيمة (الطفل) وجدت لها انصارا متعددين : احد المعلمين يصادق صبيا جانحا ، فيصبح هذا الامر موضوع عقدة في مسرحية (فرح غير مؤكد) — ١٩٥٥ — لتشارلوت هاستنكز ، كما ان قصة مماثلة يعالجها ر . س . شيريف في مسرحية (التلسكوب) — ١٩٥٦ — فضلا عن

س • أي • وير في مسرحيته (كوني طيبة ، أيتها العذراء الحلوة) — ١٩٥٧ —
الذي قدم دراسة نفسية عن فتاة ، جرى الانفصال بين أبيها وأمها ، كذلك
قدمت عدة دراسات قريبة من هذا المنحى ، قام بها ريجينالد بيكوث في
(لعبة الطفل) — ١٩٤٧ — ودبليو تشيثام ستروود في (خنزير غينيا) — ١٩٤٥ —
وبنماذج متنوعة في (بني ، ادورد) — ١٩٤٧ — لروبرت مورلي ونوئيل لانغلي
و (صبي ونسلو) — ١٩٤٦ — لترينس راتيغان و (نسخة براوننغ) — ١٩٤٨ —
للمؤلف نفسه •

ان المؤلف الاخير يصح ان يعد من اهم وابرع مناصري الشكل الواقعي،
فهو ، في الوقت نفسه قد افصح عن مناقب الدراما النثرية ، وعن قوتها
المتدهورة • ذلك ان كتاباته ، على التحقيق ، تتميز بالحرارة والحماسة ، ومع
ذلك ، او امعنا فيها النظر بعناية لرأينا انها آلية اكثر من كونها عضوية ف (البحر
الازرق العميق) — ٩٥٢ — مثلا تقدم لنا تنوعا ممتعا للثيمة (المثلثة) حيث
ترينا هستير ، زوجة كولير ، وهي تعيش مع ضابط سابق في القوة الجوية
الملكية ، اسمه فريدي بيچ ، انها مسحورة به ، غير انها تدرك ادراكا غامضا
ان الرجل لا يحبها في مستواها الذي هي فيه ، غير ان زوجها الذي يتفهمها
جيذا ، يصبح ، في الاخير ، موضع ثقتها وعونها • وكالعديد من المسرحيات
المبكرة التي من هذا النمط ، فان الرصد الدقيق للنص يوحي بأن المسرحية ،
مهما بدت مؤثرة مسرحيا ، فان بناءها يستند الى خطة متعلقة • ان معظم
المسرحيات المثلثة الشعب ، الحديثة ، تقدم لنا خصائص متماثلة ، وهذا امر
صحيح ، حتى في اعمال اكثر طموحا ظاهريا من اضراب (العاشق الدمث)
— ١٩٥٩ — لغراهام غرين و (تمرين الاصابع الخمسة) — ١٩٥٨ — لبيتر
شافر •

ان كثرة من كتاب المسرح الذين ثبتوا مواقع شهرتهم ، اسنسروا يعملون وفق هذه الخطوط ، كما اخذ كتاب اخرون ، في كتابة المسرحيات المختصة بقاعات الاستقبال الحديثة ، ولو ان مثل تلك القاعات لم تكن تحظى بالاهمية التي كانت تحظى بها من قبل • ان كليمنس دين ، تقدم دورا تمثيلا جيدا الممثلة متقدمة في السن ، في مسرحيتها (ثمان في الظل) — ١٥٩٩ — وفيها نستمتع الى اصداء الماضي في سمفونية ثلاثية تتألف من (الرجل العجوز المهيب) والشهود هنا (امرأة طاعنة السن) وابنة قاسية ، تعذب نفسها تتخذ منها الام خادمة لها ، ورجل متشرد لامبال • ومهما تكن الامزجة فقد كتبت هذه المسرحيات على وفقها ، سواء اكانت تميل الى الوثائقية ام الى الميلودرامية • وقد اتخذ كل من الكتاب المسرحيين طريقه الخاص به : كما فعل دروتن في مسرحيته (انا آلة تصوير) — ١٩٥٤ — وجيمس بارش في (رسالة الى مارغريت) — ١٩٤٦ — وماري هايلي بيل في (ثنائي غنائي بين يدين) — ١٩٤٥ — ودوروئي وكامبل كرستي في (كارنكستن) و ٧٠٢ في (صليب فكتوريا) — ١٩٥٣ — ونورمان كنك في (ظل الشك) — ١٩٥٥ — ومن بين هذه المسرحيات، تستحق مسرحيات تشارلس مورغان اهتماما خاصا لمحاولتها ان تطعم الشكل الواقعي بهدف واسع النطاق بعض الشيء • فمسرحية (التيار الوضاء) — ١٩٣٨ — التي انتجت قبل الحرب بمدة قصيرة ، حاولت اكتشاف حياة الانسانية العاطفية والعقلية ، وقد عرض فيها المؤلف كيف تتدخل العاطفة في عالم العلم المحض • ثم قدم لنا مسرحية حربية بعنوان (خط النهر) — ١٩٥٢ — التي تعنى بمشكلة الولاءات • وبعد سنتين طلع علينا بمسرحيته (الزجاج الذي يحترق) — ١٩٥٤ — وفيها رصد لتأثير الاختراعات العلمية الحديثة في الروح الانسانية • ان كل هذه المسرحيات مشربة بسطوة قوية على الكلمات، الا ان تلك المسرحيات جميعا اصابها الاخفاق لانها تعطينا الانطباع بكونها اختمرت وفق الافكار لا وفق المفاهيم الخيالية •

وبين هذه الاعمال عدد كبير من الكوميديات ، الا ان الاسلوب الكوميدي قدم لنا اقل مما كان متوقعا منه من عطاءات •

ان كثرة كاثرة من امثال هذه المسرحيات مردها مدرسة فيليب كنك وفوكلاند • اما مسرحية (انتبه ايها الملاح) للكاتب • (ل • كاري) او غيرها ، فلم تستطع ان تنجح للوصول الى ابعاد من الجاذبية السطحية كما هي الحال في (المدعي ذو القبعة اللطيفة) — ١٩٥٦ — لهغ ومارغريت وليمز • على اية حال ، فان كاتبها واحدا استطاع ان يطور شيئا جديدا من الشكل الكوميدي • ففي سنة ١٩٤٢ اثار بيتر اوستينوف اهتمام الجمهور لاول وهلة بدراسته الحساسة للمنفيين الروس ، تحت عنوان (بيت الاسف) واثناء الحرب اضاف الى تلك الشهرة مزيدا من الاهتمام بمسرحيته التي تتناول (الاجيال) بعنوان (الف بانبري) — ١٩٤٤ — وبعد ما يقارب من سبع سنين ، اصدر (حب العقداة الاربعة) — ١٩٥١ — وهي تتناول حكاية رمزية ، مفعمة بالحياة ، كمعظم المسرحيات الرمزية التي تسمح بالضحك من الجميع على حد سواء • ففي قصة فنطازية ، يتلف ضباط انكليز وروس وفرنسيون وامريكيون للاستيلاء على قلعة ، كل منهم على حدة ، لجعل تلك القلعة مقرا للقيادة ، فاذا في القلعة امرأة جميلة اقصى الجمال مسجاة في نعش ، هنا تختلط الفطنة الذكية بالمزاج الفكاهي اختلاطا خاصا • الامريكي يصدر عن ايمانه بالتحليل النفسي والفرنسي عن ثقته بمعرفته بالنساء والروسي من تأكده من فائدة استخدام القوة ، والانكليزي من اهتمامه الكبير بالكلاب • هنا يبدو كل شيء امامنا مرحا لطيفا • هذه الكوميديات الشخصية الرفيعة الشأن تجد لها تعبيرا نموذجيا اوقع تأثيرا في مسرحية فنطازية اخرى بعنوان (رومانوف وجوليت) — ١٩٥٦ — هنا يوضع حد بين الشرق والغرب ، لينبثق الضحك الموهل في التفكير من حكاية خيالية تمثل التناقض بين عالمين مجزأين بسبب ستار يدعو

للسخرية • وقد اقتفى بعض الكتاب هذا الأسلوب ، بمختلف الطرائق ،
ومع ما في القليل من مسرحيات هؤلاء الكتاب من مآثر ، فإن أحدهم لم
يستطع أن يتحدى أو يستينوف • أما المسرحية الأسطورية الفنتازية (اغتصاب
الحزام) — ١٩٥٧ — لين • دبليو • ليفي فتبين لنا الحاضر السياسي وعلاقته
بالماضي المتصور ، وهي — في بنائها ، تجرنا الى عهد سحيق ، شاد أطاره
زيوس وهيرا ، أي الى القرون الأربعة التي تمثلها انتصارات الحب والحظ
النادرة القديمة • والماضي المتخيل هذا هو الذي يرفد وليم غولدنسك
بمسرحيته المماثلة بعنوان (الفراشة الصفراء) — ١٩٥٨ — وبالرغم من العدد
المتزايد من المسرحيات الواقعية مما قدم الى المسرح في غضون السنين العشرة
وبالرغم من المزيد من الكوميديات الخفيفة ، السطحية ، وتلك المحملة
بالافكار ، بما أضفته من مميزات على تلك الفترة ، فإنها جميعا استمرار
للدراما الشعرية ونماء لها • وبعد انتهاء الحرب مباشرة ، افتتح مارتن
براون ، في آب سنة ١٩٤٥ ، مسرح (ميركيوري) على اعتباره (مسرح
الشعراء) الذي لم يدم طويلا ، فتأسيسه يمكن أن يعد حدثا مؤثرا ، لانه تسبب
في سنة ١٩٤٥ و ١٩٤٦ ، في تزايد المسرحيات الشعرية فقد كتب بيترييتس
(القاتل) وهي دراسة نفسية تعالج جنون الرجل الذي قتل (لنكن) كما كتب
نكلسون مسرحيته (الرجل العجوز من الجبل) وهي معالجة حديثة لقصة
من الكتاب المقدس ، كما اصدر رونالد دنكن مسرحيته (هذا الطريق الى
القبر) استنادا الى قصة القديس انطواني ، كما ان آن ردلر تناولت ثيمة
دينية بمسرحيتها (مصنع الظل) • وفي الوقت نفسه ، ظل ت • س • اليوت
فعالا في هذا المجال • فقد سبق له ان اعقب في سنة ١٩٣٩ (مقتلة في
الكاتدرائية) ب (التنام شمل العائلة) حيث صيغت حكاية اورستيس
بتعابير معاصرة • على اية حال ، ليست الحركة من الماضي الى الحاضر هي

التي تميز عمله الدرامي الاول عن الثاني ، ففي (التثام شمل العائلة) قصد الى تلطيف العنصر (الشعري) وهذا امر بديهي ، كما انه واصل تنفيذ قصده هذا للوصول الى مرحلة اكثر تقدما سواء في مقالاته النقدية ام في ممارساته الابداعية • ففي مسرحياته (حفلة الكوكيتل) — ١٩٤٩ — و (الكاتب المؤتمن) — ١٩٥٣ — و (السياسي الشيخ) — ١٩٥٨ — سعى باعترافه الى تطوير اسلوب شعري اقرب مايكون للحديث المؤلف ، بحيث يبدو احيانا غير متميز عنه • ان مصائر الدراما الشعرية ، حسب احكام اليوت الناضجة ، يمكن ان تعضد بصياغة الحوار بطريقة تجعل الجمهور غير واع بان مايسمع اليه ، في الواقع ، هو الشعر بعينه •

وعلى الضد من هذا التناول ، يتبدى موقف الشاعر الذي خلق الى اوج الشهرة بعد انتهاء الحرب مباشرة ، واعني به كرستوفر فراي • وقبل اندلاع الحرب اصدر فراي مسرحية دينية قصيرة معتمدا الشعر ، بعنوان (الصبي صاحب العربة) الا انها لم تحظ باهتمام شامل بشكل مباشر •

وبعد انتهاء الحرب بسنة جاءت (العنقاء ذات الزيارة المتكررة) وقد اجتذبت هذه المسرحية الرأي العام المطلوب للاعتراف باسلوبه الشخصي الرائع • ثم تلتها (السيدة ليست للحرق) — ١٩٤٨ — و (فينوس حين ترصد) — ١٩٥٠ — و (هالة حول القمر) — ١٩٥٠ التي استند فيها الى (انوي) وعندئذ ، وعلى حين غرة ، نال الكاتب شهرة واسعة • وعندئذ شرع في كتابة مسرحيات تجريبية مهمة منها : (نوم الاسرى) — ١٩٥١ — و (الظلام ضياء كاف) — ١٩٥٤ — و (المعطف الفظ) — ١٩٦١ — فضلا عن اقتباسه لعمل جيروودو (النمر على البوابات) — ١٩٥٥ — ميزة فراي تتمثل في جعل مسرحياته تطفو باستمرار على زبد متحرك من الكلمات • اما جاذبية اعماله بالقياس الى الجمهور في مطلع الخمسينات ، فمردها ، بالتوكيد ، واقع مفاده : ان اذان

الجمهور ضجرت مما كان يصدر من ثر متكرر ، معدني الصدى ، ينبعث من المسرحيات الواقعية المألوفة ، حينذاك ، واذا به فجأة يحس بموسيقى جديدة بعض النقاد الان يقولون : ان كلماته فضفاضة احيانا ، كأن الشاعر قد اضاع نفسه في (ميلودياته) فكاد ينسى المسرح وفعله ، ومع ذلك ، فان هذه الافاضة في اكثر من طريقة ، حققت ، في الواقع غنى ضروريا للاسهام في العمل المسرحي . ومن خلال هذا الاسهام ، تعلم الجمهور مرة اخرى ان ماهو شاعري لايعني ان يكون امرا باهتا ، لان البهاتة هي التي تبقى فيما يحيط بذلك الجمهور من واقعية . وفضلا عن ذلك ، فان فراي كلما تقدم في عمله الفني الدرامي ، جعل كلماته اشد ثباتا ، واقرب اتصالا بنماذج اللغة المألوفة ، بينما ظل محتفظا لنفسه بفرصة الحركة نحو اشكال اغنى واشمل .

ان حوار (المعطف الفظ) يوضح ذلك افضل توضيح :

مارشال : وكيف تلقى قلب رئيس الاساقفة ، الهضيم الامر ؟

هنري : اتبه مارشال . لقد تنازلت بما فيه الكفاية . هنا نحن في نورماندي ، مستعدون لنبحر به الى انكلترا كرة اخرى . والله يعلم اني قد اظهرت له احترامما جما . لويس لا يستطيع ان يفعل اكثر مما فعلت . لقد امسك مهماز حصانه كي يترجل ، معترفا بان الضعفاء ينبغي لهم ان يخدموا العظماء . اني لا اطلب منه غير ان يعاملني بتقدير مقبول ، امام الرجال الذين يلاحظوننا من اماكنهم . [الرجال واقفون الى وراء . يدخل بيكيت] دعنا نظهر كل ما نستطيع من سماحة ، وننسى شجارنا .

بيكيت : انا راغب في ذلك اشد الرغبة .

هنري : الايام التي خلفناها وراءنا كلها تويخ وتأنيب ،

ان تذكرناها ، في يوم ما .

فسيكون ذلك امرا مؤلما اشد الالم .

اما الايام التي امامنا ، فستضعف فضائلها ، لو تغلبنا على ماضى •
كان لانكثرا العديد من الملوك قبلي ، بعضهم اعظم مني ، وبعضهم
اقل شأنًا • كما كان العديد من رؤساء الاساقفة الصالحين المقدسين •
تصرف معي كما تصرف اسلافك المقدسون • اني ارضى باقل
مايمكن من حسن التصرف •

يكييت : تأثرت كثيرا بما قلت • ولكن ينبغي الا ننسى ، لو ان اسلافي
حلوا كل شيء حلا مرضيا ، لما اضطررنا ان نتحمل تلك السنين
الرهيبة ، التي آذت كلا منا •

هنري : ربما • لكن لتذكر ان العناية الربانية ، هي التي تقرر كل مسار •
وكل من يرفض ان يتقدم الى امام ، يسقط في قارعة الطريق •

يكييت : على الاقل ، آمل ان ابهر معك ، وكلي امل • لان انكثرا
ستحتضننا كسعف النخيل بين يديها ، ونحن في الطريق معا الى لندن
مرة اخرى •

وهنا نصل الى نهاية العقد الاول الذي اعقب خاتمة الحرب ، حين
تبدأ حركة درامية ثانية لتتخذ لها شكلها الخاص • وفي هذه الحركة الثانية
حدث توقف طارئ عرقل تقدم الدراما الشعرية • لقد جرت تجارب متفرقة
قليلة في كتابة المسرحيات الشعرية ، بصورة متقطعة ، ولكننا عمليا عدنا الى
حيث ابتدأنا ، فيما يخص هذا النمط من انماط المسرح • الا ان ذلك لايعني
على اية حال ، ان الدراما الشعرية قد تم القضاء عليها نهائيا •

كما يحلو لبعض المتحمسين ان يعتقدوا بذلك ، اننا لو قارنا بين
الحاضر والماضي مقارنة ذات ارجحية صحيحة ، الكنا متأهبون لان نجازف
بتقديم اقتراح مؤداه : ان الزمن يكاد يكون فاضجا لانبثاق مظاهر تنبىء
بجهود الدراما الشعرية المتوقعة •

تتميز سنوات ١٩٥٥ - ١٩٦١ بنهوض مباغت للمواقعية الجديدة التي تختلف عن الواقعية القديمة والتي تذكرنا ، على نحو غريب ، بالجهشود الواقعية التي انطلقت في بداية هذا القرن . فكما فعلت مسرحيتا جون فرغسون (الاصفاد) و (رذر فورد وابنه) ومختلف المسرحيات التي صورت حياة الطبقة المتوسطة المتدنية بحيث اثارت ضجة بين سنتي ١٩٠٠ و ١٩١٥ ، كذلك اثرت مثل هذه الضجة ، على الاقل ، في بعض المحافل ، بما فعلته مدرسة (المطبخ) في السنوات المتأخرة . ان الخط العام يوازيه خط اخر : ذلك ان القلائل من الدراميين الجدد ، اخذوا يبرهنون عن وعي او بغير وعي انهم ضد المسرحية الشعرية ودراما (قاعة الاستقبال) وانهم يستغلون الثيمات والافاضع والشخص ، التي سبق لها ان وضعت بحرية على خشبة المسرح في السنوات المنصرمة . فالتأثير الذي مارسه خزين (ماتشستر) المسرحي في غضون العقدين الاولين من هذا القرن ، انعكس في نفوذ مسرح (الرويال كورت) والى حد ما في مسرح (ستراد فورد رويال) ، فقد تم شد ازر الشبان الغاضبين رجالا ونساء . وحين نقرأ ملاحظات (كتاب الطليعة) عن المسرحيات الواقعية الاجتماعية التي تم انتاجها في اوائل القرن نشعر كأننا نقرأ ملاحظات مماثلة عن المسرحيات التي يجري انتاجها في الوقت الراهن ، ولنضرب مثلا لذلك المقال الذي كتبه ب . د . كامبل الذي نشر في مجلة (المسرح) سنة ١٩٢٩ ، اذ جاء فيه :

النجاح الذي كان من نصيب (نهاية الرحلة) يسجل اول خطوة محددة مهمة في تطور الدراما الدعائية - وهذا ما يذكرنا بما نشر في مجلة (القرن العشرون) سنة ١٩٦١ بصورة لامفر منها :

(ان اول ليلة من تمثيل (انظر الى الوراء غاضبا) لجون اوزبورن في مسرح (رويال كورت) ، بتاريخ الثامن من ايار سنة ١٩٥٦ ، تعد نقطة تحول في تاريخ المسرح البريطاني الحديث) .

اذهلت مسرحية (انظر الى الوراء غاضبا) الجمهور ، باعادتها لمعالجة
الشيمة القديمة بصدد فتاة نشأت نشأة كريمة الاصل ، فتزوجت من رجل
من غير بيتنها ، هنا استجد توجه جديد ، ونجمت وسيلة معطاة ، افسحت
المجال الواسع لقدرات المؤلف المقذعة لتفعل فعلها • ثم ان (انظر الى الوراء
غاضبا) اعقبتها مسرحية (المسامر) التي كان المفروض ان تكون رمزية الطابع
في سنة ١٩٥٧ ، وقد افادت من تقاليد مسرح المنوعات هذا فضلا عن عرض
المشاهد الواقعية ، التي استغلتها مسرحية (شاهد قبر جورج ديون) -
١٩٥٨ - التي كتبها اوزبورن بالتعاون مع انطوني كرايتن • تكاد تكون
المسرحية عملا تقليديا ، باستغلالها الحر لثيمات الكتاب الادوردين ، ولكن
تلوينها تلوين غني بما اضفاه عليها اوزبورن من انتقادات صاخبة • جاء في
بعضها :

(هل نظرت اليهم ؟ هل سمعتهم ؟ انهم يتصرفون ويتكلمون
كالكاريكاتيرات ! انهم كاريكاتيرات و هذا مايرعب حقا • ضع ايا منهم
على خشبة المسرح • ان احدا لن يحسبهم على نحو جاد ولو للحظة واحدة!
انهم يفكرون في الكليشات ، يتكلمون بها ، وحتى يشعرون من خلالها -
وهذا ، ياخي انجاز واي انجاز ! وجودهم كليشة كبيرة يحملونها معهم
كالحلزون في بيته الصغير ، انهم يعيشون فيها ويموتون فيها) •

علامات التعجب منتشرة انتشارا كثيفا ما بين الاسطر ، بحيث تنتهي الى
تيار لا انقطاع له • ثم يصبح هذا التيار فيضانا في المسرحية التي لم يحالفها
التوفيق ، تحت عنوان (عالم بول سلكي) - ١٩٥٩ - حيث يخطىء هجوم
المؤلف على الجمهور هدفه •

ان مسرحيات اوزبورن هذه شقت طريقا جديدة • فقد اثرت في المسرح بغضبها المقتدع ، وذاتها المحورية وتكتيكها المبالغ • هذه الخصائص اعاد ارنولد ويسكر انتاجها في مسرحيته (المطبخ) — ١٩٥٩ — التي لم يكتمل نضجها ، ثم في (ثلاثية ويسكر) الطموحة التي تتألف من (حساء الفراخ مع الشعير) و (الجدور) و (انا اتحدث عن القدس) — ١٩٦٠ — ثم ما برح كتاب المسرح الاخرون ان ساروا على النهج نفسه • فكيث وترهاوس وولس هول اصدرا (بلي الكذاب) — ١٩٦٠ — وهي مسرحية وثائقية غير مقنعة كما ان جون مورتي مور اضفى عنصرا من المفارقة الجارفة على مسرحيته (ساعة الغداء) و (اجمع امتعتك اليدوية) — ١٩٦٠ — اما دوريس لسنغ فقد جربت في (لكل بيداؤه) الخاصة — ١٩٥٨ — ما استطاعت تجربته ، وهي مسرحية تختلط فيها الافكار والمعاني الاضافية الغاضبة • كما قدم ولس هول نسخة جديدة لـ (نهاية الرحلة) بمسرحيته (الطويل والقصير والفارع القامة) — ١٩٥٨ — اما المسرحية التي تحتذي الاسلوب الوثائقي ، المشرب بالفصاحة الارلندية ، فقد كتبها بريندان بيهان تحت عنوان (الشخص الغريب) — ١٩٥٦ — وهي (دراما كوميدية) تجري وقائعها في السجن • ثم ظهرت محاولة اخرى ، تعتمد الوثائق ، واللغة الملونة ، في مسرحية جون اردن (عش كما تعيش الخنازير) — ١٩٥٨ — ومع التنوع في الكيان المسرحي ، ظهرت للكاتب نفسه مسرحيته (رقصة العريف مسغريف) — ١٩٥٩ — اما شيلا ديلاني ، فقد جذبت الانتباه بمسرحيتها (مذاق العسل) — ١٩٥٩ — و (الاسد حين يحب) — ١٩٦٠ — وقد سلك الون اون طريقا مماثلة في (التقدم الى المتنزه) — ١٩٦٠ — اما ستيفن لويس فقد استهدف بلوغ ما وراء النهج الطبيعي بمسرحيته (العصافير لا تستطيع ان تغرد) — ١٩٦٠ — •

هذه المسرحيات والعديد مما يماثلها ، كانت موضع ثناء عدد من النقاد
حد التهليل ، كما هلل للمسرحيات الواقعية في اوائل القرن العشرين ، كأن
غوركبي لم يكن موجودا ليكتب (الحضيض) في سنة ١٩٠٢ • من المؤكد
ان صراحة الكتاب الحديثين جلبت الى الخشبة احداثا وايماضات لم يكن من
المستطاع ان يسمع بها في الماضي ، الا ان تكتيك المبالغته لم يختلف في الحاضر
عن تكتيك الماضي ، من حيث الاساس • فحين ظهرت مسرحية (الطويل
والقصير والفارع القامة) اشير اشارات ازدرائية عديدة الى ما في (نهاية
الرحلة) من (انفعالية عاطفية) • الا انه ، مما لاشك فيه ، ان هذه المسرحية
الحديثة ، تتصدى للعلاقة نفسها بالقياس الى جمهور الستينات ، كما
تصدت دراما شيريف بالنسبة الى جمهور العشرينات • فروجر غيلبرت
يستطيع الان ان يقدم مسرحيته (الشرف الغريب) - ١٩٥٨ - اذ فيها يعالج
الشدوذ الجنسي في المدارس معالجة هينة • اما (المبالغته) التي تنصب على
المشاهدين اليوم ، فتكاد تتماثل مع المبالغته التي تسببت في منع عرض
(وودلي الصغير) سنة ١٩٢٨ من قبل الرقابة •

فبينما سعى جميع هؤلاء الكتاب ، بطرائقهم الخاصة ، الى العناية
بالدراما الواقعية ، مفسرين (الواقعية) بالاشارة الى طبقة الشخص المقدمة
وبطبيعة الرسالة الاجتماعية المتضمنة في الفعل وفيما بين السطور ، وبينما
بعض النقاد ، على الاقل ، كانوا يثنون على هذه الحركة ، كانه لم تجد
حركات واقعية في السنين المنصرمة بدعوى تطوير (المسرح الصحفي) ، فان
الشيء المهم ، ان الكتاب انفسهم سرعان ما وجدوا واقعا مفاده : عدم كفاية
الواقعية لما يراد منها • فقد سبق في سنة ١٩٥٩ ، ان ظهرت دلائل
بين اعضاء الفرقة الذين زكاهم مسرح (رويال كورت) تشير الى اتباه جديد
يولى للامكانيات التي تتصدى للثيمة التاريخية • وفي سنة ١٩٦١ لفت مدير

هذا (المسرح) الانظار الى (حركة بعيدة من الطبيعة الحديثة) • وهكذا ،
بمعنى من المعاني ، كرر نموذج سني ١٩٠٠ و ١٩٣٥ • كانت المسرحيات
التاريخية تكتب ، في ذلك العهد ، بصورة متفرقة ، من قبل كتاب لايوالون
كتاب الطبيعة ، ومن تلك المسرحيات (الجنوب) — ١٩٥٥ — لجونيان غرين
التي تتناول الحرب الامريكية الاهلية ومسرحية (الغروب الطويل) —
١٩٥٥ — لشيريف التي تعالج الفترة الاخيرة من احتلال الرومان لبريطانيا
ومسرحيات ذات موضوعات متماثلة من اضراب (روس) — ١٩٦٠ —
لرايتغان • على اية حال ، يمكن النظر الى هذه المسرحيات على انها تعود الى
تقاليد اقدم عهدا • ومما هو مثير للاهتمام ان اوزبورن عاد ليكتب مسرحية
(لوثر) — ١٩٦١ — مطبقا اسلوبه المقذع على شخصية من الماضي ، كما كتب
جون وايتنك (الشياطين) — ١٩٦١ — في حين رجع روبرت بولت الى
السير توماس مور ليجعل منه شخصية محورية في مسرحيته (رجل لكل
الفصول) — ١٩٦٠ — كما عبر عدد من الكتاب الشبان عن نواياهم لاكتشاف
احداث الماضي والشخصيات المتعلقة بذلك الماضي •

والاهم من ذلك كله جهود الكتاب الذين انتقلوا من الوسائل
الواقعية البينة الى الوسائل الخيالية في بناء المسرحية • فبرنارد كوبس ،
مثلا ، تقصد ان يستوحى دراما الفولكلور اليهودي ، في (هاملت من ستييني
غرين) — ١٩٥٨ — و (حلم بيتر بان) — ١٩٦٠ — الاولى مسرحية خشنة
لكنها مؤثرة ، فيها كوميديا حزينة مع بعض الاغاني ، وهي تعالج وضع
ديفيد ليفي الذي يريد ان يصبح مغنيا شعبيا دون ان تكون له مؤهلات ،
كما تتناول شخصية ابيه الغريبة الذي يبدو على وشك الموت كالشبح ،
فضلا عن شخص اخر ، اقل جاذبية ، في عالم يماثل بين ماهو مادي واقعي ،
وما هو خيالي •

ان ثيمة (الشيخ الرفيع الشأن) التي استغلت كثيرا في الماضي ، ولا سيما في (الحقيقة حول البلاديين) قد تناولها العديد من الكتاب بعد اسباغ لمسات رمزية عليها • فقد اختار انغوس ولسن في (اجمة التوت) عميد كلية جامعية ، سبق له ان احيل على المعاش ، ليصبح شخصية محورية ، مستخدما مسرحيته لتعكس انهيار التقاليد البرالية • اما في مسرحية (الحقيقة حول بلي نيوتن) — ١٩٦٠ — الدوريس ليسنغ ، فان عالما مسنا هو الذي يحتل خشبة المسرح ، وفي هذه المسرحية تبدو العناصر الرمزية اكثر وضوحا • اما جون وايتنغ ، فبعد ان قدم لنا مسرحيته الفنطازية الممتعة (قرش في مقابل اغنية) — ١٩٥١ — ارفدنا بمسرحيته المتميزة (يوم القديس) — ١٩٥١ — وفيها نجد شاعرا يبلغ الثمانين من عمره ، هو بول ساوثمان ، على اهبة الانتظار لحفلة عشاء احتفالية ، في اجواء مفعمة بالدلالات الموهلة في رمزياتها •

يعد وايتنك قصة (يوم القديس) قصة (بسيطة) واذا ما (اطلق عليها لقب الرمزية) فهذا (لايعني اكثر من استخدام الناس ، الاماكن ، الاشياء وحتى الافكار ، والشواهد من الادب ، بينما هذه الامور جميعا لها اهمية شخصية) •

ان هذا القرار قد يصلح لان يكون مؤشرا للتوسع في رصد التطور البارز الذي واکب المسرح اللاواقعي في عصرنا • مما لا ريب فيه ان اكثر الحركات بروزا في تأثيرها ، في الالونة الاخيرة ، هي ما اصطلاح على تسميتها بـ (مسرح العبث) • فقد كتب ن • ف • سمبسون مسرحيته اللامعقولة (الرنين المدوي) — ١٩٥٧ — حيث تبدو على الشخصيات امارات ذكاء مضحك حتى في الاسماء ، فالسادة والسيدات ، لايتورغون من الانتساب الى مواد مألوفة كالخردل والفلفل والملح والخل • ثم اعقب الكاتب هذه المسرحية بمسرحية اكثر نضجا بعنوان (البندول ذو المسار الواحد) — ١٩٥٩ —

التي يمكن ان تعد معالجة فنطازية مكررة للهزلية الكوميديّة الأمريكيّة.
الرائعة (لن تستطيع ان تأخذها معك) • وبالرغم من هفوات هذه المسرحيات.
فانها تبرهن على مافيه من مزايا كامنة ، اذا ماقورنت بمسرحيات مماثلة.
كمسرحية نيغيل دينس الهجائية اللامعقولة (بطاقة الهوية) — ١٩٥٦ — و
(تكوين مو) — ١٩٥٧ — ان الاسلوب نفسه يعزى ، بطبيعة الحال الى
الاجواء نفسها التي انتجت المسرحية التي ثار الجدل الكثير بصددتها ، والتي
كانت مثار الملل المتكرر بعنوان (بانتظاره غودو) كما هو الامر بالنسبة
لمسرحيات (الخادم الاخرس) — ١٩٦٠ — و (حفلة عيد الميلاد) — ١٩٥٨ —
و (الغرفة) — ١٩٦٠ — والمسرحية الاشد حيوية (القيم) — ١٩٦٠ — •

ان وجهين من اوجه هذه المسرحيات تقتصيان الاهتمام المباشر ولو
انهما يبدوان متناقضين ظاهريا • الوجه الاول : يظهر بوضوح ان بعض
المؤلفين يكرسون انفسهم لهذا النوع من الدراما للاسباب نفسها التي
اقنعت اسلافهم في الثلاثينات بغية اكتشاف احتمالات الدراما الشعرية •
ان محاولة كوب لصياغة تكوين جديد ، انطلاقا من المسرحية الموككلورية
الموسيقية تمثل نموذجا لهذا الانطلاق ، والنموذج الاخر يتمثل في ملاحظته
على مسرحيته (عش كما تعيش الخنازير) حيث يؤكد انه حين كتبها كان (معنيا اكثر
مايمكن بالجانب الشعري) منه بالجانب (الصحفي) في البناء المسرحي وبسبب
هذا الاتجاه فضلا عن الترابط المتأخر المتدرج ، الذي كان ينحو نحو
الموضوعات التاريخية المتجددة ، قد لانكون مستغربين ، ان الخطوة الاخرى
متوجهة الى الهجوم على الحوار الشعري •

ومن جهة اخرى ، فان الوجه الثاني من هذه المسرحيات يتمثل في
المعارضة التامة لهذه النزعة • ف (الحقيقة حول بلي نيوتن) التي تتمثل
فيها الشخصية المركزية ، في انسان مسلوب النطق تماما ، تبين لنا كيف
انه ينفق وقته متكاسلا ، وهو يعزف الانغام على قيثارته •

قد قيل بحق ، اننا نجد في مسرحيات هارولد بنتر (القاسم المشترك
الاصغر للغة البشرية) • ففي العديد من الاعمال التي كتبها كتاب شبان
ندرك ان ثمة محاولة تجري للتكرار لسلامة اللغة نفسها ، ليس في المسرح
حسب ، بل في الحياة ايضا • كنا الى الان نزعّم ان الانسان يفصل نفسه
عن عالم الحيوان بعامة ، من خلال هيمنته على اللغة المنطقية ، من اجل نقل
صورة الواقع والمفاهيم العقلية ، ومن خلال سيطرته على اللغة (السحرية)
العاطفية المستدعاة بحيث يستطيع اصال الافكار والمشاعر الى غيره من ابناء
جلدته • مهما يكن من امر ، فان التركيز الان يتمثل في الجهة المضادة
تماما ، فالانسان الفرد ، حسب ما يجزم به بعضهم ، لاتواتيه الفرصة ، من طريق
الكلمات حين يدخل في علاقات مع غيره من الناس • ان عنوان مسرحية
دوريس ليسنغ (لكل بيداؤه الخاصة) قد يمكن ان يعتبر ذا دلالة
متميزة اكثر من الفعل المسرحي ذاته • لتطور هذا المفهوم نتيجتان • الاولى
جاءت على شكل اقتراح في تعليق وايتنك ، الذي سبق الاستشهاد به ،
بصدد مسرحيته (يوم القديس) ذلك ان الكثير من (الناس والاماكن
والاشياء لها اهمية شخصية) • الموقف الذي يوحى بهذا القرار ، يشكل
اساس اعلان بنتر من انه (لا يكتب والجمهور في نصب عينيه) وهو ينعكس
في دعوى اوزبورن ان الكتاب المسرحيين ينبغي لهم ان يمتلكوا (حرية
فنية كاملة) لئلا (يرضوا الجمهور او النقاد او اي شخص اخر) باستثناء
انفسهم • ان هذا كله يؤثر تأثيراً مدمراً في جوهر الدراما • فالشاعر الغنائي
ان شاء يستطيع ان يتحرك في عالم الاحلام ، الذي يصطنعه خياله ،
فصوره قد تكون (شخصية) او (عامة) • اما الدراما فمن حيث طبيعتها
الجوهرية ، ينبغي لها ان تصمم من اجل اجتذاب الجمهور ، والكتاب الذين

يكرسون انفسهم للمسرح ، يتوجب عليهم قبول الواقع الذي مفاده :
ان اللغة العامة (لغة الجمهور) هي وحدها التي تحقق هدف المسرح . ومهماتها
هذه العواقب جادة ، فان عواقب النتيجة الثانية اشد خطورة وخطرا بما
لا يقاس . ان الادعاء بان وسيلة الكلمات لا تستطيع ان تكون واسطة اتصال
بين الناس ، تعني ان العديد من كتاب المسرح والنقاد يسيلون ، بمختلف
الطرائق ، للتنكر لاساس الدراما . في سنة ١٩٥٨ انتجت آن جيليكو
(رياضة امي المجنونة) وفي سنة ١٩٦١ واصلت التعلق بأسلوبها، بأن خطت خطوة
اخرى الى امام في مسرحيتها (الحيلة الخادعة) . وفي هاتين المسرحيتين كانت
«الجمل المعطاة للممثلين تكاد تخلو من المعاني ، وبغية الدفاع عن طريقتهما ،
اوضحت المؤلفة انها تسعى للتواصل (مع الجمهور من خلال حواسه)
بتجريد الكلمات من كل قيمها باستثناء الاصوات . اما المؤلفون الآخرون
المتلهفون للافصاح عن الوحدة ، واللاشيئية واللامعنى ، فقد اختاروا
محادثات غير ذات صلة بالموضوع في حوارهم معتقدين انه (في عالم
لامعقول ، يكفي نقل الواقع بعناية دقيقة ، لخلق الانطباع باللامعقولية
«الغريبة» . ناسين ان النقل غير كاف ، وان الدراما بحاجة الى التفسير ، منذ
عدة قرون . ركزت مسرحية (الملك لير) على ماهو لامعقول ، وعابث ،
ومتوحد ، غير انها من خلال استخدام الكلمات ، جعلت الرؤيا رؤيا مفعمة
بالمعاني . على اية حال ، ان كانت الكلمات اساسا غير ذي فائدة ، فالاجراء
المنطقي يقتضي العمل من دونها وهذا ما فعله كتاب آخرون . وهنا يمكن
ان نمتلك شاهدا اخر ، يدلنا على الصلات بين عهدنا الراهن وبين الفترة التي
ظهر الفلم الصامت فيها ، كأنه ارفع شكل من اشكال الفن بالقياس الى
الناس المتحمسين له . يحدثنا ويسكر في (رقاق البطاطس واشياء اخرى) انه
(يعمل من اجل التقليل ليس فقط من عدد المشاهد بل ومن الحوار ايضا)
ثم يعلن متباهيا (في هذه المسرحية ، لا يقال شيء على الاطلاق) . اما الناقد

مارتن اسلن ، الذي خصص دراسة مفصلة عن (مسرح العبث) فيتكلم على (العودة الى العناصر الاصلية للدراما) حيث يمكن خلق الترقب والتوتر بالاعتماد على المكونات البدائية المحض ، التي سبقت المسرح الادبي . فبالقياس اليه والى الآخرين ، خضعت كلمة (شعري) لتحول غريب وهكذا فان هذا (المسرح السابق للمسرح الادبي) يمكن ان نعاده بـ (طريقة تناول اكثر اصالة بالنسبة الى المسرح الشعري) - أي انه (ذلك النمط من المسرحية الذي تتسطح فيه اللغة وتنتفي المشاعر بقصد وتعمد ، اما العنصر الشعري فيكمن في قوة الفعل المسرحي نفسها بصفتها صورة شاعرية) . اما روبرت . دبليو . كوريغان ، وهو دارس آخر من دارسي (مسرح العبث) فيعلن : (ان الفكرة الدرامية التي تتخلل (باتتظار غودو) تعني عدم احتمال وجود الدراما بعد الان) . من البديهي ان بعض الكتاب الحديثين ، على الاقل ، يعملون مافي وسعهم ، على نقض ايديهم من هذا الفن .

ان امورا غريبة ، جرت في ثنايا تاريخ الدراما الموعول في القدم ، لكن النسيان اتى عليها . وفي رصدنا لهذه المغامرات القريية العهد ، لابد لنا ان نلاحظ شيئا مهما ، هو الا يكون رصدنا لها بمعزل عما حدث في الماضي بالانفصال عن المبادئ التي تتحكم في خشبة المسرح ككل . من المؤكد ان الكيان المسرحي ، يحتضن اشياء كثيرة غير الدراما ، كذلك من المؤكد ان الممثلين البارعين ، قد يخلقون انطباعات قوية التأثير كوميدية ومؤسسية ، باستخدام التمثيل الصامت ، لكننا ، لهذا السبب بالذات ، لانستطيع ان ننكر ، ان الكيان المسرحي ، من خلال التمثيل الدرامي ، قد وصل الى اوج قوته ، الا انه ينبغي لنا الا نشوش هذه القضية بتطبيق تعابير كتعبير (شاعري) على مجالات ليست لهذه التعابير صلة بها . ثم اننا يجب ان نكون منطقيين : ذلك ان الدرامي اذا ما وجد نفسه عاجزا عن التعبير عن مفاهيمه بالكلمات ، عليه عندئذ ان يفعل شيئا واحدا ، هو ان يتراجع الى وراء تاركا الممثلين ليأخذوا مكانه .

وقبل كل شيء ، لابد لنا من التركيز على العلاقات بين التطورات الراهنة وبين التطورات المماثلة لها في الماضي . فقبل سنين مضت ، اخذت جماعات مثقفة متحمسة تهلل لكل انواع المذاهب والمشارب ، كالتعبيرية والمستقبلية الخ التي ذهبت لحال سبيلها ، بعد ان نالت شيئا قليلا من التقدير الوقتي . وفي الوقت الراهن لا يكاد المرء يستطيع ان يتحدث عن كتاب مسرح ، اساتذة في هذا الفن باستثناء بريشت ويونيسكو ، الا وان الدراما مازالت مشغولة باكتشاف مؤلفين جدد ، تبين بصورة وفتية ، انهم في سبيلهم الى تقديم الاجوبة النهائية على الاسئلة المطروحة ، ولكنهم سرعان ما عفاوا من هذه المهمة . اما الامر البارز ، في هذا الصدد ، فمفاده : كلما بدا شيء جديد تبين اساسه ، على التعيين ، فاذا بالماضي مصدر ذلك الاساس ، بعد اختباره والتمعن فيه . فمثلا ، الجماعة المنغلقة على نفسها والتي تذكر امكانيات الكلام واسطة اتصال بين الانسان والانسان كان لها مؤيدون متحمسون ، تتعالى اصواتهم بصخب وحدة منذ العديد من السنين ، اذ كانت الدادية تمثلهم . بينما استخدام الكلمات من اجل قيمها الصوتية ، لم يفت نظر السرياليين ، فاستغلوا هذه الكلمات منذ ثلاثين سنة على الاقل . اذا ماتصورنا ان الشبان الغاضبين ، في الوقت الراهن ، شبان متفردون ولدوا في مرحلة حضارية ليس لها مثيل من قبل ، فنحن لسنا بحاجة الا ان نرجع باذهاننا الى السنين التي اعقت سنة ١٦٠٠ مباشرة ، ناظرين الى بداية القرن السابع عشر ، حين تمرد الشبان على التيارات المسرحية السابقة ، فوجدوا موطنهم الروحي في المسارح (الخاصة) فظهر العديد منهم رغبة في غرس ثيمات (خاصة) كما ان معظمهم استغل الفرص المتاحة لممارسة بلاغة مقذعة ، في حين ان قلة منهم ، احتضنت (الغموض)

الاسلوبى ، باعتباره مثلاً اعلى • وفي ملاحظتنا لهذه النظائر ، فان التماثل الذي يصبح اشد اهمية وبروزا ، بغية اعطاء صورة واسعة للمسرح الراهن هو ذلك التماثل بين الاثار الدرامية التي حدثت في سنتي ١٩٥٦ و ١٩٦١ وبين تلك التي جرت في سنتي ١٩٠٠ - ١٩٣٠ • ان تكرار النموذج السابق ، من طريق النموذج اللاحق ، هو الذي يضيف على الكثير من الدراما (الطليعية) شيئاً من الاجواء القديمة النمط ، ولو على نحو يسير انطلاقاً من ظهور (انظر الى الوراء غاضباً) وما اعقبها من اعمال •

طبيعي ، اننا حين نذهب في قولنا هذا المذهب ، يتوجب علينا ان نقر بحرية ، ان الدراما الجديدة تتخذ شكلها الخاص تبعاً للاهتمامات والمشاكل والمخاوف العديدة التي تؤثر فينا في الوقت الراهن • فعناوين المسرحيات (وداعاً) و (امس) و (الى اللقاء ايها العالم) كل منها يروى قصته الخاصة • مما لا ريب فيه ، ان ثمة خطراً داهماً يحوم حول كوكبنا • ولذلك ، فمن الممكن ان تقول الانسانية : وداعاً ايها العالم ، وللعالم ان يقول : وداعاً ايها الانسانية • ومع ذلك ، ربما ينبغي لنا ان نتذكر ان البشرية منذ عهد نوح قد واجهت مثل هذا التهديد من حين الى اخر • ان التصورات والمخاوف الراهنة ، لا تكاد تختلف نوعياً عن تلك التي واجهتها الحضارة الانسانية في القرن الخامس ، او تلك التي واجهتها بعد عدة قرون باجتياح الموت الاسود او تلك التي الهمت ديكر ، بعد ذلك بمسالخ لندن ، في الشوارع اثناء الوباء • ذلك ان الرمال المستوية ، الوحيدة ، تمتد الى عهد سحيق ، لتغطي اثاراً جلية من اثار الماضي • وفيما يخص المسرح ، ان كان مقدراً لحضارتنا ان تتلاشى ، فان على الدراما ، ان تعاني من عصور ظلام طويلة الامد قبل ان تستدعى الى الوجود من جديد • اما اذا استطاعت حضارتنا ان

تبقى متمسكة بالوجود ، فمن المؤكد ان كل ماثير الحماسة الحارة سيتغير شكلا ، كما تغيرت كل الموضوعات التي كانت لها صلة بالحماسة السابقة ضمن التقاليد المسرحية • وفي الوقت نفسه يتوجب علينا ان نعرف ان الدراما (الطليعية) قد انجزت الشيء الكثير في السنوات المنصرمة القليلة • ان كثرة من المسرحيات التي كتبت بتأثيرها ، ستبدو ، في المستقبل ، عاطفية انفعالية مفهوما وتنفيذا ، ولكن بعضها على الاقل سيظل ملتصقا بالذاكرة • ذلك ان الخطر الوحيد الذي يداهما هو الاغتراب عن الجمهور • وحتى في الوقت الراهن ، الذين يتبنون الاساليب (الطليعية) يعترفون بأسى وحزن بان هذه الاساليب لا تجتذب عددا كبيرا من الشبان المشاهدين ، الذين وجهت لهم اساسا ، وبالرغم من الحشود من المتفرجين المترددين لمشاهدة هذه الاعمال ، في لندن ، على الاقل ، بسبب حب الاستطلاع يبدو من الواضح ان المسرحيات من هذا النمط لن تزيد من اقبال الجمهور ، ان لم تقلل من اعدادهم • اننا قد نرحب ببعض انجازات هذه المسرحيات ، في حركتها الجديدة ، ومع ذلك ينبغي ان نحافظ على حسن التوازن ، ذلك انه ليس كل شيء جديد في الظاهر هو جديد حقا • وان على دور العرض ان تعتمد على الجمهور ، في الاساس ، وان بعض الاهداف التي تبنتها الحركة الجديدة ، ليست على خلاف مع الجمهور فقط ، بل هي على خلاف مع الدراما والمسرح أساسا •

المحتويات

٥	١ - الفصل الاول من البدايات الى شكسبير
٨٣	٢ - الفصل الثاني الدراما الاليزابيثية
١٢٣	٣ - الفصل الثالث الدراما اليعقوبية والكارولينية
١٧٧	٤ - الفصل الرابع دراما العودة
٢١٧	٥ - الفصل الخامس الدراما في القرن الثامن عشر
٢٦٥	٦ - الفصل السادس الدراما في القرن التاسع عشر
٣٣٣	٧ - الفصل السابع الدراما في القرن العشرين

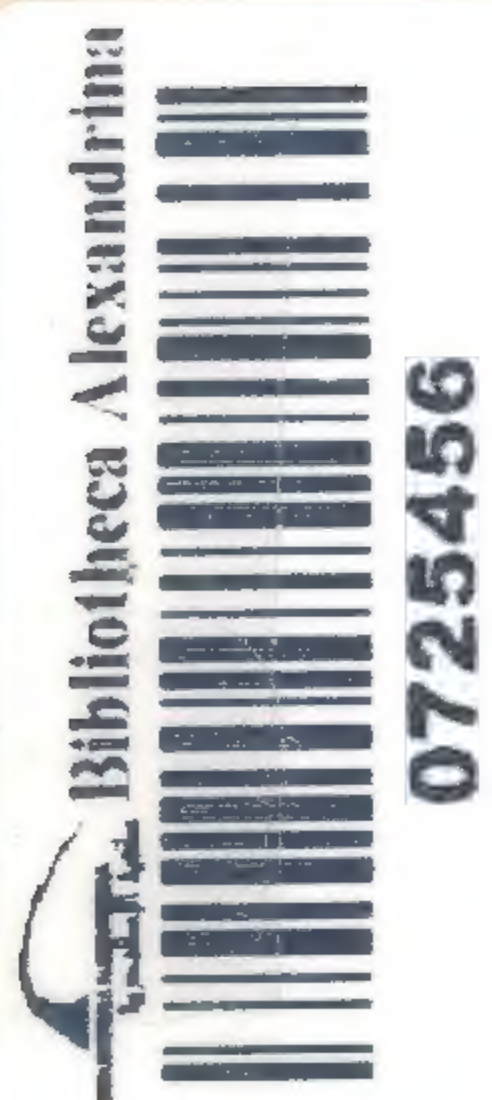
تصميم الغلاف : نضال الاغا
الاشراف الفني : خضير عباس اللامي
خطوط : عباس البغدادي

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد
٢٠٨ لسنة ١٩٨٠

دار الحرية للطباعة بغداد

١٤٠٠ هـ ١٩٨٠ م

الجمهورية العراقية
وزارة الثقافة والإعلام
دار الرشيد للنشر
١٩٨٠



السفر .. فلس

توزيع الدار الوطنية للتوزيع

دار الحرية للطباعة - بغداد